



ISCAP - INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TRADUÇÃO E
INTERPRETAÇÃO ESPECIALIZADAS

O FEMININO EM WUTHERING HEIGHTS - ANÁLISE INTERSEMIÓTICA

ANA MARGARIDA MARTINS DA CRUZ

ORIENTADORAS:

Dr.^a PAULA ALMEIDA E Dr.^a SUZANA CUNHA

PORTO, MARÇO DE 2012

**ISCAP – INSTITUTO SUPERIOR DE
CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO
DO PORTO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TRADUÇÃO E
INTERPRETAÇÃO ESPECIALIZADAS

***O FEMININO EM WUTHERING HEIGHTS
- ANÁLISE INTERSEMIÓTICA***

ORIENTADORAS:

Dr.^a. PAULA ALMEIDA E Dr.^a. SUZANA CUNHA

ANA MARGARIDA MARTINS DA CRUZ

ALUNA NR. 2000288

Índice

0. Introdução	2
1. Contextualização histórico literária do romance <i>Wuthering Heights</i>	5
2. A mulher no século XIX, em 1939 e em 1992: Aspectos sociológicos e culturais	11
3. O estatuto e o papel das personagens femininas no romance <i>Wuthering Heights</i>	14
3.1 Análise da personagem Catherine Earnshaw no texto original	22
3.2 Análise da personagem Catherine Earnshaw na tradução de 1965	30
4. Tradução intersemiótica: <i>adaptação e multimodalidade</i>	37
4.1 Abordagem comparativa das versões cinematográficas de <i>Wuthering Heights</i> de 1939 e de 1992	43
4.2 Adaptar <i>Wuthering Heights</i> : Os elementos da realização cinematográfica que influem no processo de adaptação	50
4.3 Catherine Earnshaw: A personagem na obra literária e nas duas versões cinematográficas	57
5. Conclusão	65
6. Bibliografia	68

0. Introdução

A presente dissertação pretende ser um resumo da investigação da autora em torno dos mecanismos de adaptação de uma obra literária para cinema, através da comparação de duas versões cinematográficas, com principal enfoque na vertente feminina da obra/filme, contextualizando-a através de alguns aspetos da condição da mulher nos séculos XIX e XX. A obra literária que nos propomos tratar é o romance *Wuthering Heights* de Emily Brontë, cuja origem se enquadra num período de alterações económico sociais, retratadas ao longo do romance. A ascensão da burguesia, a queda dos pequenos proprietários rurais, a dependência e subjugação femininas perante a família ou o marido e o casamento como meio de ascensão social são algumas das temáticas abordadas por Emily Brontë.

A autora conseguiu criar uma narrativa fascinante e simultaneamente repulsiva para os mais moralistas da época devido à clareza descritiva e à intensidade emocional notórias ao longo de todo o romance. Estas características literárias tão invulgares para uma autora jovem que vivia isolada dos círculos literários da época, fizeram com que *Wuthering Heights* não tivesse o sucesso desejado aquando da sua publicação em 1847, chegando mesmo a suspeitar-se de que a obra seria da autoria de Brandwell, irmão de Emily. De acordo com Margaret Homans (1986), na sua obra *Bearing the World*, “(...) the speaking or writing subject is constitutively masculine while the silent object is feminine” (p. xii). E, com base nesta perspetiva, seria duvidoso que alguém tão jovem e inexperiente fosse possuidor de um estilo tão irreverente e audaz. Apenas alguns anos mais tarde é que a obra atingiu o devido reconhecimento, e desde então tem suscitado a curiosidade e o interesse de vários críticos, tendo sido traduzida para várias línguas, dando origem a diversas adaptações cinematográficas e televisivas.

Tendo em conta que o objetivo deste trabalho passa pela análise da vertente feminina, iremos abordar alguns aspetos sociológicos e culturais relativos à condição feminina, para criar uma base comparativa entre o que é narrado no texto literário original e nas duas versões cinematográficas posteriores. Iremos debruçar-nos também sobre a caracterização da principal personagem feminina – Catherine Earnshaw – no texto original e na tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento do ano de 1965. A escolha da tradução anteriormente mencionada prende-se com o facto desta se localizar temporalmente entre as duas adaptações em estudo, de forma a criar um paralelismo entre a tradução literária e a adaptação cinematográfica. Iremos tentar perceber até que

ponto uma tradução e uma adaptação cinematográfica podem ser consideradas reflexo, pelo menos em parte, da época em que se inserem.

A transposição fílmica de textos literários, considerada um dos tipos de maior influência da literatura sobre o cinema, foi pautando a relação entre ambas as artes de duas perspectivas diferentes: por um lado, como reproduções identificativas, sendo a adaptação encarada como uma tradução literal de uma intenção textual, equivalendo-se aquilo que se filma àquilo que se leu; por outro lado, como recriações livres, dando-se ao sujeito interpretante, neste caso o realizador, a possibilidade de reconfigurar e transformar o que leu, reelaborando criticamente o texto (Hernández Les, 2003). É neste contexto que iremos tentar perceber e definir os conceitos de multimodalidade e adaptação.

Na adaptação de um romance ao cinema, convertemos uma mensagem expressa originariamente em signos linguísticos numa outra constituída por imagens audiovisuais. Encontramos assim a multimodalidade associada ao processo de adaptação. A multimodalidade corresponde à integração dentro de um mesmo sistema de três tipos de linguagens: oral, visual e textual. Geralmente, a multimodalidade envolve combinações de fala, gestos, textos, processamento de imagem, pressupondo sempre a coexistência de duas ou mais modalidades de comunicação. Assim, fazer uma imagem é, antes de mais, olhar, escolher e apreender. Não se trata da reprodução de uma experiência visual mas da reconstrução de uma estrutura modelo, que tomará a forma de representação melhor adaptada aos nossos objetivos.

As artes, nas suas mais variadas formas, têm sido um dos principais campos da investigação semiótica, porque representam formas de expressão e comunicação ligadas à linguagem, imbuídas de uma determinada mensagem a decodificar. No cinema, também existem regras estruturais e organizacionais, à semelhança das regras existentes na organização da língua. A semiótica analisa as obras de arte na sua dimensão simbólica e significativa, e conseqüentemente nas suas estruturas de significação. Quando a semiótica estuda um filme, analisa as formas de representação, significação e comunicação. Assim, e de acordo com Sousa (2001), “o fenómeno da adaptação pode ser descrito como um tipo de tradução baseado numa prática derivativa intersemiótica” (p.25).

É neste sentido que esta dissertação pretende clarificar até que ponto uma determinada obra literária pode originar diferentes adaptações cinematográficas. Uma vez que existem várias adaptações de *Wuthering Heights*, sentiu-se a necessidade de delimitar o

nosso campo de estudo a duas versões cinematográficas e a uma única cena – I am Heathcliff – protagonizada pela personagem Catherine Earnshaw.

As versões cinematográficas selecionadas para análise foram a de William Wyler de 1939 e a de Peter Kosminsky de 1992. O principal critério para a seleção destas duas adaptações foi o facto de se tencionar comparar uma das primeiras adaptações do romance, com uma das adaptações mais recentes, obtendo um desfasamento temporal que permite analisar a evolução da interpretação da personagem feminina na cena em estudo.

Para além do desfasamento temporal entre as adaptações selecionadas, destaca-se ainda o facto de serem adaptações muito distintas, já que a versão mais antiga apenas se serve e corresponde à parte inicial do romance, terminando com a morte de Catherine Earnshaw, e a mais recente abarca todo o romance.

Em suma, iremos verificar que a literatura e o cinema são realidades distintas pelos códigos gramaticais que os regem, contudo assemelham-se na sua capacidade de “contar histórias” e na liberdade de interpretação.

1. Contextualização histórico literária do romance *Wuthering Heights*

O romantismo surgiu na Europa, mais concretamente em Inglaterra e na Alemanha, nas últimas décadas do século XVIII e perdurou até meados do século XIX (de 1789 a 1832). Em países como a França, Itália e Portugal o romantismo é tardio. Manifestou-se em várias áreas, como a música, a pintura e a literatura. O objetivo principal deste movimento era desligar-se de todos os valores que até aí eram defendidos pelo racionalismo. As regras na escrita de obras e o equilíbrio defendido pelos clássicos dão lugar à liberdade de criação e ao nacionalismo.

Vivia-se num clima de rebeldia generalizado, onde predominava o inconformismo e rejeição por tudo o que até aí era valorizado. No campo político, os sistemas de governo absoluto foram substituídos pelo liberalismo, sendo a revolução francesa o auge de toda a oposição vivenciada quer a nível político como social e moral.

Alguns autores neoclássicos já nutriam um sentimento designado de pré-romântico. A sua influência começou a fazer-se sentir em meados do séc. XVIII com o culto do *Pitoresco* nos jardins ingleses e com o início do *Revivalismo Gótico*. Torna-se reconhecível com o movimento alemão de finais do século “*Sturm und Drang*”¹, um movimento literário que advogava a expressão violenta das emoções de um modo melodramático e caótico.

O Romantismo era visto como uma cultura nova numa sociedade nova: a expressão literária e plástica da consciência burguesa, que acreditava no progresso, na liberdade e tentava derrubar todas as convenções existentes (Saraiva, 1988). Valorizava as forças instintivas e irracionais, glorificava o homem natural, o seu primitivismo e a sua espontaneidade, mas apresentava muitas vezes atitudes subtilmente intelectualistas e exaltava os valores culturais. Os românticos defendem a afirmação do indivíduo em si mesmo, o culto da personalidade. O “eu” é o pólo centralizador e o valor máximo, o mundo serve apenas para que o “eu” projete nele os seus sentimentos, ou de pretexto para a evasão para mundos imaginários. Deste individualismo brota naturalmente o desejo de quebrar todas as regras (Silva, 1982, p.447).

¹ “*Sturm und Drang*” («Tempestade e Ímpeto») é uma peça dramática de Klinger publicada em 1776. O movimento pré-romântico alemão, que tomou o nome dessa peça e começou a desenvolver-se em 1775, é um grito de revolta de um povo que não estava disposto a aceitar a tutela francesa conseguinte ao imperialismo napoleónico. Combater a cultura e a literatura clássicas, identificadas com a França, constituía um modo de combater este país e de afirmar um nacionalismo e individualismo que rejeitasse a posição hegemónica da França, no conjunto dos Estados Europeus. (Silva, 1982).

Acentua-se a primazia da emoção pessoal sobre as preocupações morais, e a busca da felicidade na paixão. A expressão livre da sensibilidade, religiosidade e melancolia (*le mal du siècle*²), que resulta das paixões idealizadas, consumidas num coração solitário, uma espécie de desespero, de angústia de viver. Verifica-se a preponderância da imaginação sobre a razão e a ação; a fuga para o sonho, para o misterioso, o exótico, o pitoresco ou o passado. A vingança, o ciúme, o amor, o desespero e a morte são temas recorrentes e sempre transportados ao limite.

Neste contexto o ser humano é caracterizado pelos seus traumas, indisciplina, instabilidade, egocentrismo e pessimismo. O sonho poético, a paixão fatal, a contemplação da natureza e o génio incompreendido são também temáticas românticas recorrentes.

Se os clássicos tinham idealizado a natureza como um cenário cristalino e primaveril, bucolicamente matizado de flores e de águas puras, paisagem doce e agradável, despertadora de sensações aprazíveis, natureza simétrica e equilibrada (Silva, 1982), os românticos criam um outro modelo de natureza: a natureza em tumulto, de imagens sombrias, noturnas, capaz de provocar sensações violentas. Entre a natureza e o “eu” estabelecem-se relações afetivas, em que os objetos e as coisas se associam aos seus estados de alma. O escritor projeta sobre as coisas os seus estados emotivos, os seus sonhos e devaneios. O romantismo descobre a beleza da solidão, da noite, das trevas, do vento agreste e da paisagem selvagem. A mulher pode estar na origem de tudo o que existe de maldito no herói romântico, o que o transforma num ser solitário, individualista e revoltado contra a sociedade.

É neste contexto que nasce Emily Jane Brontë, a 30 de Julho de 1818, em Thorton, nas charnecas de Yorkshire. Muito pouco se sabe sobre a autora de *Wuthering Heights*. Emily Brontë é a quinta filha de um ministro irlandês da igreja local, Patrick Brontë, e de Maria Branwell. Em 1820, Patrick Brontë fixou-se na paróquia de Haworth com a sua esposa e os seis filhos: cinco meninas e um rapaz.

Poucos meses após a mudança, Maria Branwell morre, vítima de cancro, aos 38 anos e as crianças ficam aos cuidados de uma tia e do pai. Emily Brontë passou a sua infância afastada dos círculos literários e em contacto com a aspereza da paisagem desolada da

² Perante a impossibilidade de realizar o absoluto que se aspira, nasce o pessimismo, a melancolia, o desespero, a volúpia do sofrimento e a busca da solidão. O *mal du siècle* é a indefinível doença que atormenta os românticos, que lhes enlanguesce a vontade, entedia a vida e faz desejar a morte, só poderá ser corretamente entendido no contexto da odisseia do *eu* romântico, pois exprime o cansaço e a frustração resultantes da impossibilidade de realizar o absoluto (Silva, 1982, p.547-548).

paróquia de Haworth, uma aldeia isolada da província de Yorkshire, com um pai que lhe impunha uma disciplina opressiva.

Em 1824, todas as irmãs, exceto Anne, são enviadas para o colégio interno de Cowan Bridge, onde eram maltratadas. Em meados de 1825, as duas irmãs mais velhas morrem, com intervalo de pouco mais de um mês, devido a uma epidemia de tifo. Os restantes irmãos voltam para casa e começam a escrever crônicas, poesia e pequenas histórias de ficção e a inventar brincadeiras e fantasias sobre os pequenos soldados de brincar que o pai oferecia ao irmão Branwell. Em 1829, Emily e a irmã Anne começam a escrever as histórias de Gondal, e Charlotte e Branwell iniciam as histórias de Angrian, que integram a *juvenilia* dos irmãos Brontë, uma coleção que incluía todas as narrativas, poesia e descrições que foram escrevendo e organizando em centenas de pequenos livros e que revelam factos menos conhecidos dos escritos e formação intelectual dos irmãos Brontë.

Em 1831, Charlotte vai para um colégio perto de Huddersfield e regressa a casa no ano seguinte para ensinar as irmãs. Em 1835, Charlotte volta ao colégio como professora e leva Emily como aluna. Passados alguns meses, Emily adoece, regressa a casa e Anne é enviada em seu lugar para o colégio. Na biografia da irmã Charlotte, esta justifica da seguinte forma o motivo que levou Emily a regressar a casa:

My sister Emily loved the moors. Flowers brighter than the rose bloomed in the blackest of the heath of her; - out of a sullen hollow in a livid hill-side, her mind could make an Eden. She found in the bleak solitude many and dear delights; and not the least and best-loved was – liberty. Liberty was the breath of Emily's nostrils; without it she perished (Gaskell, 1981, p.158).

Em 1837, Emily vai trabalhar como governanta em Law Hill, perto de Halifax, e em 1842, vai com a irmã Charlotte para Bruxelas estudar francês.

Entretanto, no final desse ano a tia que cuidava deles morre e Emily regressa a casa. Em 1845, Charlotte descobre os poemas que Emily escrevia em segredo, e as três irmãs decidem publicar um volume conjunto sob os pseudónimos de Currer, Ellis e Acton Bell. De acordo com um testemunho facultado por Charlotte:

My sister Emily was not a person of demonstrative character, nor one on the recesses of whose mind and feelings even those nearest dearest to her could, with impunity, intrude unlicensed; it took hours to reconcile her to the discovery I had made, and days to persuade her that such poems merited publication (Evans, 1982, p.113).

Contudo, Emily apenas escreveu um romance – *Wuthering Heights* – que foi publicado em 1847, sob o pseudônimo de Ellis Bell, numa edição em três volumes, dos quais o último é ocupado pelo romance da irmã Anne, *Agnes Grey*. Emily Brontë morre a 19 de Dezembro de 1848.

A publicação de *Wuthering Heights* foi alvo de severas críticas devido à atmosfera de paixão perturbadora que envolve toda a história e à sensação desagradável que provoca nos seus leitores. A intensidade emocional fora do comum originou rumores de que a obra não poderia ter sido escrita por uma mulher, e muito menos por uma mulher com a experiência limitada de Emily: “It is a novel which contains a degree of emotional force and sophisticated narrative structure not seen previously in the history of the English novel. Many of the early reviewers of the novel thought that it must have been written by a man of a particularly uncontrolled temper” (Carter e McRae, 1997, p.290).

Em *Wuthering Heights* deparamo-nos com um mundo severo, apaixonado, em que a história se consubstancia numa realidade cruel, assumindo grande originalidade na época da sua publicação. A necessidade de explorar as profundezas da paixão humana e das emoções sobrepôs-se às convenções morais e sociais: “In *Wuthering Heights* the writer’s need to explore the depths of human passion and emotion has either forced or enabled her to avoid being over-concerned with the conventions of private and public morality”(Evans, 1982, p.300).

Ainda de acordo com Barbara Evans (1982),

To read *Wuthering Heights* is to enter a world for which there is no parallel, no comparison. To read it for the first time is to have the deepest nerves of your sensibilities set in a strident motion; to re-read it and then again and again towards infinity does nothing to steady them down. You experience a kind of rich, excited unease from which you can never be free (p. 125).

Wuthering Heights é considerado por Walter Allen (1985) o mais notável romance inglês. Segundo este autor, o romance é perfeito, e perfeito da maneira mais extraordinária. Emily Brontë consegue exteriorizar e dar vida à sua percepção intensamente pessoal da natureza do homem e do meio envolvente. Os sentimentos e as emoções vivenciadas pelas personagens, a paisagem dos *moors*, pobre e quase despida, subjugada e fustigada pelos ventos fortes, são apresentadas e descritas de uma forma realista e irrepreensível. Walter Allen (1985) chega mesmo a afirmar que “nenhum romance está mais imbuído do espírito do lugar do que *Wuthering Heights*”(p. 219).

Em *Wuthering Heights* podemos destacar várias características românticas, como por exemplo, o gosto pela natureza, que revitaliza o ser humano e é refúgio quando este sente necessidade de fugir à civilização e de estar apenas com os seus pensamentos. A natureza vai-se transformando e alterando à medida que as emoções vividas pelas personagens criam impacto na história. Alastair Fowler (1989), na sua obra *A History of English Literature*, considera que *Wuthering Heights* apresenta características românticas por ser um romance de múltiplo enredo, visto que as histórias das duas Catherines se seguem uma à outra numa simples sequência cronológica (p. 373-378).

De acordo com Ifor Evans (1980) em *História da Literatura Inglesa*, a amplitude e a profundidade dos sentimentos são dois elementos pelos quais o romancista se diferencia da arte do simples narrador. O romancista não só conta uma história, mas revela alguma coisa através da história. Paralelamente à história, o romance pinta o quadro de uma personagem ou de um meio social. Poderá, portanto, dizer-se que o romance é uma narrativa em prosa, baseada numa história, em que o autor pode retratar personagens e a realidade de uma época e analisar sentimentos, paixões e reações de homens e mulheres ao meio em que vivem, situando-os no seu tempo ou no passado. Além disso, partindo da realidade da vida corrente, pode servir-se do romance para criar um mundo de fantasia ou sobrenatural. É com base neste contexto que se consegue perceber a genialidade e a profundidade de pensamento de Emily Brönte ao escrever *Wuthering Heights*.

Heathcliff, o pequeno órfão adotado pelo Sr. Earnshaw no início da história, é o herói tipicamente byroniano; rebelde, apaixonado e selvagem. As suas origens são desconhecidas, rejeita os laços de afinidade com os que o rodeiam, e para solucionar o isolamento a que se propôs, focaliza todos os seus sentimentos em Catherine Earnshaw, a filha mais nova do Sr. Earnshaw. No desenrolar da história é visto frequentemente como um demónio, alguém que causa uma impressão de repulsa moral e física: “(...) and without having bad features, or being deficient in intellect, he contrived to convey an impression of inward and outward repulsiveness that his present aspect retains no traces of” (Brontë, 1994, p.69).

Podemos constatar ainda a presença de elementos sobrenaturais, também típicos do romantismo, em várias fases do romance, como por exemplo na noite em que Lockwood fica no quarto de Catherine Earnshaw em *Wuthering Heights*:

I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch; instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand! The intense horror of nightmare came over me: I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed, “Let me in – let me in! (Brontë, 1994, p.36).

Este é o primeiro contacto que temos com Catherine Earnshaw. Está morta há alguns anos e é-nos apresentada como um fantasma que assombra Heathcliff e *Wuthering Heights*. De acordo com Walter Allen (1985) em *O Romance Inglês*, “(...) em *Wuthering Heights* a morte não é um fim mas sim uma libertação do espírito e, no mundo de *Wuthering Heights*, aqueles aos quais normalmente chamamos os vivos e os mortos existem lado a lado e estão em comunicação”(p. 221).

Numa época em que escrever romances não era a ocupação mais própria para uma senhora, os romances das Brontë significavam um grande progresso. Eram mulheres a escrever sobre questões amorosas, com uma franqueza e nitidez fora do comum, em que a identificação com as heroínas da história tornava a situação ainda mais ambígua. Conforme já mencionámos, *Wuthering Heights* é uma obra caracterizada pela sua intensidade emocional, que levou os críticos da época a questionar como teria sido possível a Emily Brontë obter inspiração para escrever este romance. Segundo E. M. Forster (1960), em *Aspects of the Novel*,

Wuthering Heights is filled with sound – storm and rushing wind – a sound more important than words and thoughts. Great as the novel is, one cannot afterwards remember anything in it but Heathcliff and the elder Catherine. They cause the action by their separation: they close it by their union after death (p. 134).

2. A mulher no século XIX, em 1939 e em 1992: Aspetos sociológicos e culturais

Durante séculos as mulheres foram consideradas inferiores em relação aos homens. Emotivas, pouco racionais e organizadas, as suas principais funções circunscreviam-se à procriação e ao lar.

A grande rutura com estes conceitos começou a desenvolver-se lentamente a partir do século XVII, quando se passaram a defender os direitos naturais do Homem. John Locke e Rousseau afirmavam que todos os Homens nascem livres e iguais em direitos. Contudo, quando se colocava a questão das mulheres, a resposta era sempre a mesma: as mulheres não eram homens, e portanto esta igualdade de direitos não se lhes aplicava. Apesar da enorme participação das mulheres nas revoluções Liberais de 1688 (Inglaterra), 1789 (França), 1820 (Portugal), a verdade é que os revolucionários sempre se mostraram mais dispostos a reconhecer os mesmos direitos aos escravos do que às mulheres.

A Revolução Industrial, mais notória a partir da segunda metade do século XVIII, foi um dos fatores determinantes para o despertar da consciência da situação precária da mulher. As mulheres das classes mais baixas possuíam agora maior liberdade, pois era-lhes permitido trabalhar fora de casa, apesar de muitas vezes as suas condições de trabalho serem degradantes. Os trabalhos mais humilhantes e mal remunerados estavam, geralmente, reservados às mulheres. Contudo, o desenvolvimento tecnológico que a Revolução Industrial fomentou originou algumas transformações na vida das mulheres e na sociedade em geral. Há um crescente desenvolvimento da indústria do lazer, especialmente direcionada para as classes médias e aristocratas.

A defesa da igualdade de direitos que se expandiu nos séculos XVIII e XIX acabou por estimular as mulheres a exigirem os mesmos direitos que os homens. Uma das primeiras mulheres a fazê-lo foi a inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797). Na sua conhecida obra *A Vindication of the Rights of Woman* - “Reivindicação dos Direitos da Mulher”, publicada em 1792, a autora propunha o direito das mulheres à educação, ao trabalho, à vida privada e pública e a um destino próprio, fora do domínio exercido por pais, irmãos ou maridos. As mulheres estavam longe de serem contempladas pelos direitos da cidadania, permanecendo na sombra dos homens.

Embora o liberalismo fizesse da igualdade dos direitos um dos seus princípios basilares, a verdade é que despoletava também muitas exceções para a atribuição dos direitos

“universais”, mesmo para os homens. Os direitos políticos eram negados à maioria da população por não possuir rendimentos suficientes, por não saber ler nem escrever, ou ainda porque não tinham a idade suficiente para votar.

Na Grã-Bretanha durante o século XIX, o crescimento da democracia representativa foi assegurado por reformas sucessivas da lei eleitoral, que asseguraram em 1832 o direito de voto a meio milhão de eleitores do sexo masculino, da classe média (proprietários de terras). Foi também introduzida, pela primeira vez, a expressão “*male person*”, que excluía legalmente o voto feminino. Em 1884, na terceira reforma da lei eleitoral, foi assegurado o direito de voto aos trabalhadores assalariados do sexo masculino, tendo sido excluídos os cidadãos mais pobres (do sexo masculino), os servos, os criminosos e os lunáticos. Só com a aprovação da lei de reforma eleitoral de 1918³ é que as mulheres conquistaram o direito de voto.

Porém, foi a percepção da “igualdade cristã” entre homens e mulheres que levou à consciencialização feminina da sua desigualdade civil. Se como cristãs tinham “almas iguais” às dos homens, como cidadãs também deveriam ser iguais a eles e detentoras dos mesmos direitos.

A maioria dos autores ingleses de tratados educacionais⁴ e etiqueta feminina da época eram unânimes quanto às áreas abordadas na educação de uma mulher: costura, dança, música, bordados e, porventura, um pouco de línguas, como, por exemplo, o francês e o italiano. Desde muito cedo que o perfil e os conhecimentos das mulheres eram delineados para que estas fossem puras, submissas, pacíficas e delicadas. O seu papel na sociedade limitava-se à vida doméstica, alguns compromissos sociais, como a organização ou participação em bailes, a organização de um chá para convívio com as amigas da mesma posição social, e visitas à igreja. Como elemento fulcral da paz, moral e harmonia no seu lar, a alma pura da mulher não poderia preocupar-se ou ocupar-se com os negócios ou com qualquer outro tipo de atividade que não fosse relativa à vida doméstica, uma vez que a sua fragilidade não lhes permitia trabalhar para seu próprio sustento. Sem dúvida que, devido a esta opinião generalizada da inferioridade

³ Esta lei (*Representation of the People Act*) concedeu o direito de voto às mulheres com idade igual ou superior a 30 anos, desde que os maridos fossem qualificados para o voto (rendimento mínimo de £5 por ano); só com a lei *Equal Franchise Act* (1928) é que foi alargado o direito de voto não qualificado a todos os homens e mulheres, com idade igual ou superior a 21 anos. (Myers, 1992).

⁴ Sarah Stickney é autora de alguns dos mais conhecidos manuais de conduta para as mulheres de classe média: *Women of England* (1838), *The Daughter of England* (1842), *The Wives of England* (1843) e *The Mothers of England* (1843).

intelectual feminina, uma das reivindicações mais ambicionadas pelas mulheres era o direito à educação, de forma a permitir o desenvolvimento intelectual feminino.

O casamento era outra vertente em que as mulheres também eram submissas. O futuro marido era escolhido pela sua família em função da riqueza, posição social ou simplesmente por amizade ou acordo entre as famílias. O mais importante num casamento não era o amor mas sim os interesses da família. Era um negócio em que as filhas eram moeda de troca. Após o casamento, as mulheres ficavam frequentemente na dependência dos maridos, os quais passavam a dispor por completo das suas vidas.

De facto, o início do século XIX foi um período de mudanças fundamentais na ordem social britânica. A aristocracia cede lugar à nova classe em ascensão que possuía capital proveniente das atividades comerciais, industriais e das colónias. Assim, as propriedades e as heranças já não eram o único meio de obtenção da supremacia económica. Durante este período, a classe média tenta a sua consolidação através do poder monetário e da hegemonia cultural. Toda a estrutura social começa a redefinir-se com a consolidação da burguesia.

A evolução do estatuto das mulheres foi, portanto, muito lenta e dolorosa. Algumas mulheres começam finalmente a entrar no mundo do trabalho, mas é-lhes vedado o acesso a muitas profissões, ou então eram impostas várias restrições para o exercício das mesmas. Um exemplo destas restrições é o caso das enfermeiras, que não podiam casar.

Durante as duas Guerras Mundiais verifica-se a entrada maciça das mulheres no mercado do trabalho, em substituição dos homens envolvidos na guerra. Apesar do seu contributo para a economia, durante este período, ter sido fulcral, as mulheres que desempenharam as mesmas funções dos homens nunca tiveram direito à igualdade salarial.

Nas décadas de 1930 e 1940 as reivindicações dos movimentos feministas (direito ao voto, o acesso ao mercado de trabalho e a escolarização) haviam sido formalmente conquistadas em praticamente todos os países ocidentais. O fim da dependência feminina em relação aos maridos verifica-se apenas nos anos 70 do século XX.

A institucionalização das Nações Unidas (ONU) e a proclamação da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) foram marcos muito importantes e esta última consagra a igualdade de direitos e dignidade entre homens e mulheres.

3. O estatuto e o papel das personagens femininas no romance *Wuthering Heights*

Como já vimos na secção anterior, o romance *Wuthering Heights* insere-se num período em que o capitalismo e a industrialização estão a alterar a estrutura económico-social e a estrutura de relacionamento entre as diversas classes sociais existentes. Os pequenos proprietários rurais, representados no romance pela família Earnshaw, estavam a ser destruídos pela aliança entre os novos capitalistas (Heathcliff) e as tradicionais famílias nobres e de classe social mais elevada (os Lintons). Tom Winnifrith (1973) em “*The Brontës and their Background*” reúne alguns dos pontos fulcrais que nos permitem estabelecer a distinção entre os diferentes tipos de classes sociais que encontramos em *Wuthering Heights*:

(...) the contrast between Thrushcross Grange and Wuthering Heights is in part a contrast between the hierarchical society and a classless society. Other references make it clear that a contrast is intended between a society that works for its living and a society that relies on the work of others. Whereas Edgar mopes in his library Heathcliff takes an interest in sheep and horses (p. 192).

Entre a família Linton e a família Earnshaw, podemos afirmar claramente que a posição social dos Linton era superior. Possuíam um nível cultural muito mais elevado que era visível na sua postura e comportamento. Esta dicotomia social apresentada ao longo da obra é representativa da sociedade em que o romance foi escrito.

Logo no início do primeiro capítulo, quando Lockwood visita Heathcliff em *Wuthering Heights*, apercebe-se da descontextualização de uma pessoa com a atual posição de Heathcliff em relação ao local onde vive:

“The apartment and furniture would have been nothing extraordinary as belonging to a homely, northern farmer, with a stubborn countenance, and stalwart limbs set out to advantage in knee-breeches and gaiters. (...) But Mr. Heathcliff forms a singular contrast to his abode and style of living. He is a dark skinned gipsy in aspect, in dress and manners a gentleman (...)” (Brontë, 1994, p. 21).

Contudo, para além do local lhe parecer demasiado despojado, a própria fisionomia de Heathcliff também suscita a curiosidade de Lockwood, que fica intrigado relativamente às origens e motivos para a privação de conforto por parte do seu senhorio.

Em contraste com a atmosfera agreste e quase despida de *Wuthering Heights* temos Thrushcross Grange, propriedade que anteriormente pertencera à família Linton, e que

Heathcliff arrenda a Lockwood para este se isolar do bulício do mundo. Na obra *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1984), apresentam esta distinção da seguinte forma:

(...) Thrushcross Grange is clothed and “cooked”: carpeted in crimson, bookish, feeding on cakes and tea and negus. It follows from this, then, that where Wuthering Heights is functional, even its dogs working sheepdogs or hunters, Thrushcross Grange (though guarded by bulldogs) appears to be decorative or aesthetic, the home of lapdogs as well as ladies. And finally, therefore, Wuthering Heights in its stripped functional rawness is essentially anti-hierarchical and egalitarian as the aspirations of Eve and Satan, while Thrushcross Grange reproduces the hierarchical chain of being that Western culture traditionally proposes as heaven’s decree (p. 274).

Existe sem dúvida um grande contraste entre Wuthering Heights e Thrushcross Grange bem como entre os seus habitantes. É a oposição entre um local ermo e fustigado pela intempérie e um local verdejante e airoso. Por sua vez, os moradores destes locais também ganham características semelhantes às do lugar onde se inserem.

Porém, nesta fase, iremos direcionar a análise para as diversas personagens femininas que constituem o universo de *Wuthering Heights*. Numa sociedade em reestruturação e em que as mulheres tinham direitos muito limitados, torna-se fundamental caracterizar cada uma destas personagens femininas de forma a perceber o seu estatuto, quer no romance, quer como retrato da época em que a obra foi escrita.

A principal personagem feminina, Catherine Earnshaw, é apresentada como sendo uma menina rebelde, indisciplinada, intempestiva, alegre e aventureira. Estas características fazem com que seja uma criança que aprecia o ar livre e a natureza, pois são inúmeros os relatos dos passeios e aventuras de Catherine e Heathcliff pelos *moors*. Ainda nem seis anos tinha, quando o pai se ausentou e ela lhe pediu como presente um chicote, ao invés de uma boneca ou um vestido, que seriam presentes mais normais para uma criança daquela idade. Durante a obra, não há qualquer referência ao grau de estudos que Catherine possuía, apenas algumas referências à instrução bíblica que Joseph lhe tentava proporcionar e às leituras que o cura indicava e que esta não lia por preferir correr pelos *moors* com Heathcliff. Ainda nesta fase da infância e início da adolescência não há qualquer tipo de alusão à preocupação com uma aparência mais cuidada, feminina ou até à aprendizagem de determinadas tarefas femininas mais comuns, como

a costura ou música. Catherine é apresentada como uma maria-razapaz, que não se importa com as convenções ou estatutos sociais.

Contudo, após a estada com a família Linton, Catherine regressa a casa diferente. Mais bem vestida, penteada e com roupas melhores; este é o início do processo de civilização de Catherine:

Cathy stayed at Thrushcross Grange five weeks: till Christmas. By that time her ankle was thoroughly cured, and her manners much improved. The mistress visited her often in the interval and commenced her plan of reform by trying to raise her self-respect with fine clothes and flattery, which she took readily; so that, instead of a wild, hatless little savage jumping into the house, and rushing to squeeze us all breathless, there lighted from a handsome black pony a very dignified person, with brown ringlets falling from the cover of a feathered beaver, and a long cloth habit, which she was obliged to hold up with both hands that she might sail in (Brontë, 1994, p.56-57).

Contudo, Catherine não se sente totalmente civilizada. O aspeto cuidado, a ponderação, a tentativa de parecer culta, formam uma máscara que ela tenta criar para ocultar a verdadeira Catherine, indomável, instável e selvagem. O processo civilizacional pelo qual passa não transforma o seu interior, assim como não transforma o amor que sente por Heathcliff.

De facto, o amor que une Catherine a Heathcliff é fundamentado na perceção que ela tem de que eles são iguais, que são a mesma pessoa e não se conseguem dissociar de forma a verem-se como dois indivíduos distintos, mas sim como duas partes de um todo. Quando Catherine conta a Nelly, a governanta, os sentimentos que tem por Heathcliff e as dúvidas que tem relativamente ao pedido de casamento feito por Edgar Linton, temos a confirmação de que as transformações que ela sofreu não foram profundas. Catherine descreve o seu amor por Heathcliff como sendo semelhante às eternas rochas do solo. Este amor é-nos apresentado como algo primário, elementar; como se pertencesse à existência de ambos desde sempre: “My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I’m well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I am Heathcliff” (Brontë, 1994, p. 81).

Quando Catherine decide aceitar o pedido de casamento de Edgar, procura uma vida mais segura e estável, e acredita que assim também poderá salvar Heathcliff do destino que lhe tinha sido imposto, uma vez que ele vivia na condição de empregado da sua família, por imposição de Hindley, que o humilhava e subjugava.

Uma outra questão fundamental que nos ajuda a compreender esta decisão de Catherine, e como já anteriormente foi referido, é a expectativa de que as mulheres se deveriam casar com alguém de classe superior à sua. Casar com alguém de uma classe inferior seria uma profunda vergonha para toda a família e para os futuros filhos que também iriam nascer com menos privilégios.

Os primeiros tempos do casamento de Catherine e Edgar são calmos e estáveis, contudo o reaparecimento de Heathcliff abala o equilíbrio em que Catherine vivia com a sua nova família. Catherine não consegue esconder a emoção e a felicidade que sente ao rever Heathcliff, que surge transformado num cavalheiro e com um novo estatuto social. A ligação entre eles nunca foi realmente desfeita e o reencontro aviva ainda mais os sentimentos existentes.

Segundo Barbara Evans (1982) em *Everyman's Companion to the Brontës*:

Wuthering Heights is imbued with Emily's transcendental fusion of sensual and spiritual. It is nothing to Heathcliff that he is one entity, but it means everything to him that he could also 'be' Cathy. It is nothing to Cathy to remain Cathy – but her identification and identity with Heathcliff means everything. The physicality of their relationship is obvious, and because it is careless of an impatient with mere separate identity it involves both love and hate, affection and sneer, violence and quietude. But its metaphysical thrust is equally apparent in Heathcliff and Cathy's awesome and sometimes harrowing mutual quest for death which, paradoxically, they expect to give them an eternal and total union without perturbation (p. 123).

Assim, concluímos que a relação de Catherine com Edgar e Heathcliff poderá representar a divisão do indivíduo entre a natureza e a civilização. Catherine procura a segurança e a estabilidade na sua vida como a “senhora Linton”. Contudo, o seu íntimo e a essência livre e intempestiva nunca deixaram de existir, apenas estiveram reprimidas durante a sua tentativa de parecer o que não era. A sua parte de Heathcliff, que era a pura natureza, afirma-se de uma forma ainda mais forte quando este regressa. A partir daí, assistimos a todo o conflito interior que Catherine vive, pois não se consegue adaptar a nenhum dos mundos e a sua instabilidade interior faz com que aqueles que estão à sua volta e a amam também se sintam confusos e enganados. Por outro lado, Catherine também não consegue que Heathcliff e Edgar convivam ou estabeleçam uma ligação minimamente cordial, que lhe permitisse usufruir da companhia e do amor dos dois.

Catherine nunca foi capaz de fazer uma escolha definitiva para a sua vida e esta incapacidade tornou a sua existência infeliz, aumentando-lhe a debilidade física e

emocional. As crises de nervos e os falsos jejuns permitem a Catherine chamar a atenção e manipular os que a rodeiam. Porém, seu carácter manipulador e egoísta demonstra que ela não tem a noção do mal que está a fazer a Edgar e a Heathcliff, aumentando ainda mais o ódio e rancor que um sente pelo outro.

Catherine's 'civilizing process', her conversion to bourgeois values, however, is far from complete. Nelly notices that Catherine is now "full of ambition, [which] led her to adopt a double character without exactly intending to deceive anyone." Unable to transform her natural and wild spirit, nor to accept completely the imposed politeness and repression of the Lintons, Catherine is torn between Heathcliff and Linton, passion and its denial (Hoeveler, 1998, p.193).

Quando realmente Catherine fica doente e já no seu leito de morte começa a delirar, regressa à sua infância, aos *moors* e às memórias com Heathcliff. Regressa à única fase da sua vida em que o seu comportamento foi totalmente genuíno e sincero.

Mesmo depois de morta, Catherine fica como sempre esteve em vida: presa entre dois amores e dois mundos. Heathcliff pede à alma da sua amada para que o atormente e persiga, para não ficar sozinho e longe dela. Linton, após a sua morte, é enterrado ao lado de Catherine e, quando posteriormente Heathcliff morre, é enterrado do outro lado de Catherine. As três sepulturas juntas são uma metáfora do percurso de Catherine, que sempre foi dividido entre as convenções económico-sociais e os seus impulsos emocionais.

Uma outra personagem feminina que desempenha na trama um papel brilhantemente ajustado à época é Isabella Linton. Uma jovem de posição social mais elevada, educada, culta, infantil, ingénua, fraca e superficial que se apaixona assim que vê Heathcliff, seduzida pela sua aparência e por o imaginar como um herói romântico oriundo de terras distantes. Heathcliff inicialmente despreza-a devido à sua aparência clara e fraca, à semelhança do irmão que ele tanto odiava, mas depois acaba por a utilizar como instrumento da sua vingança, casando-se com ela para atingir Edgar e conseguir as suas terras:

And I like her too ill to attempt it, said he, except in a very ghoulish fashion. You'd hear of odd things if I lived alone with that mawkish, waxen face: the most ordinary would be painting on its white the colours of the rainbow, and turning the blue eyes black, every day or two: they detestably resemble Linton's (Brontë, 1994, p.101).

Isabella escolhe o seu próprio destino ao fugir de casa com Heathcliff, uma vez que o seu irmão jamais permitiria que ela casasse com alguém como Heathcliff, cujas origens eram desconhecidas e não tinha nada. Seria um desprestígio para a família se Isabella se casasse com alguém de posição social tão baixa. Isabella é o oposto de Catherine Earnshaw, pois ao fugir com Heathcliff desce de posição social por amor. Contudo, Isabella ignora todas as questões sociais e decide seguir o coração e, quando chega a *Wuthering Heights*, é sadicamente humilhada e rebaixada, agredida física e psicologicamente, não conseguindo ser suficientemente forte para se defender. Acaba por conseguir fugir de Heathcliff e de *Wuthering Heights*, terminando os seus dias apenas na companhia do doente e frágil filho, Linton Heathcliff, não tendo coragem de regressar a Thrushcross Grange, de encarar o irmão e assumir a sua má escolha.

Nelly Dean, a governanta, é a única personagem que passa por todos os momentos importantes da história. Conhece a família Earnshaw desde sempre já que a sua mãe era empregada da família, cresce com Catherine, Hindley e Heathcliff. Este tipo de situação era muito frequente na época, ou seja, os empregados viviam nas propriedades dos seus senhorios e, frequentemente, os seus descendentes, quando cresciam, desempenhavam uma função nessa propriedade. Dificilmente estas pessoas conseguiam ascender socialmente, pois se não trabalhassem para a família que empregava os seus pais, iriam trabalhar para uma família de uma propriedade vizinha. Nelly é um exemplo deste tipo de casos, pois a sua mãe tinha sido ama de Hindley, e Nelly, desde muito jovem, começara por ajudar nas tarefas domésticas e fazer recados. Posteriormente, ajudou a cuidar de Catherine e Heathcliff.

Devido a esta familiaridade e proximidade de idades, Catherine vê Nelly como uma confidente e uma conselheira, apesar desta achar Catherine demasiado egoísta e por vezes cruel. Quando Catherine se casa com Edgar, Nelly muda-se para Thrushcross Grange como governanta. Acompanha todo o desenrolar da ação desempenhando diferentes funções: enfermeira, conselheira, confidente e também narradora da história. É através de Nelly que conhecemos toda a história. Durante a estada de Lockwood em Thrushcross Grange, este questiona Nelly sobre os habitantes de *Wuthering Heights*. Os acontecimentos são narrados por Nelly em analepse. Esta é uma personagem curiosa pois assiste a todos os acontecimentos mas, de certa forma, é imune aos mesmos. Convive e cuida das duas gerações da família Earnshaw e da família Linton e é a única personagem que faz o ciclo completo do romance, já que os personagens principais (Catherine Earnshaw, Heathcliff) morrem, deixando em aberto a sua história, sendo esta

posteriormente concluída pelos seus descendentes. Também a postura e aquilo que nos é dado a conhecer relativamente aos empregados de ambas as famílias – Earnshaw e Linton – revela as diferenças de tratamento dos mesmos em função da condição social da família em que se inserem. Tom Winnifrith (1973) em *The Brontës and their Background* caracteriza esta diferença de tratamento da seguinte forma:

The difference between a warm and cold house may not seem of immediate sociological importance. More obviously important is the different attitude to servants in the two houses. At Wuthering Heights the servants are part of the family, Nelly being Hindley's foster-sister, and Joseph and Zillah being allowed to speak their mind to members of the family. (...) At Thrushcross Grange the servants apart from Nelly are anonymous and conventional. They are accommodated in a kitchen wing (p.191-192).

Uma vez que Nelly se mudou para Thrushcross Grange após o casamento de Catherine Earnshaw e Edgar Linton, assistiu ao nascimento da filha de ambos, Catherine Linton, de quem cuida e a quem ajuda a educar. Catherine Linton nasceu numa família abastada e culta e nada conhece fora dos muros das suas propriedades. Herdou a força intempestiva da mãe, contudo é civilizada e educada como o pai, com quem conviveu toda a vida. Na verdade, o carácter forte que recebeu da mãe foi moldado pelo convívio com o pai que a disciplinou. Catherine Linton é também uma jovem de grandes paixões, sensível a todos os que a rodeiam. É inocente quando acredita em Heathcliff e nas armadilhas de Linton Heathcliff para a atraírem a *Wuthering Heights*. Tenta lutar contra o plano de vingança de Heathcliff mas acaba por ter de se resignar e permanece isolada de tudo e de todos em *Wuthering Heights*, a cuidar de Linton Heathcliff, o seu marido. Após a morte de Linton Heathcliff, Catherine ainda passa por um período de introspecção e revolta. Fora atraída para um sítio que nada tinha a ver com a realidade a que estava habituada, fora obrigada a casar, tivera de cuidar até à morte daquele que a atraía para *Wuthering Heights* e fora o causador da sua atual situação, e via-se num local onde todos pareciam não a suportar.

O principal objetivo de Heathcliff, quando obriga a jovem Catherine Linton a casar com o seu filho Linton Heathcliff, era obter tudo o que era de Edgar Linton. Edgar e o jovem Linton Heathcliff estavam muito doentes, daí que nada mais conveniente do que usar a situação em seu favor. O estado de Edgar Linton agrava-se ainda mais quando sabe que a sua filha frequentava *Wuthering Heights* e que poderia vir a ter conhecimento da história da mãe e de Heathcliff. Por outro lado, desde que Linton Heathcliff estava na companhia do pai, definhava de dia para dia. Heathcliff traçou um plano de vingança

perfeito e totalmente legal, no qual apenas tinha que fazer com que Catherine Linton casasse com o seu filho Linton Heathcliff. Com o casamento, as propriedades que Catherine iria herdar do seu pai, passariam para o seu marido. Após a morte de Linton Heathcliff, que não tinha descendentes, Heathcliff é o único herdeiro do filho e Catherine perde o direito a Thruschross Grange.

Na época, este tipo de situações era comum, já que com o casamento a jovem deixava de ser “propriedade” do pai, para passar a ser “propriedade” do marido. Não era autónoma nem tinha qualquer meio de subsistência, uma vez que a sua principal função era ser uma esposa exemplar e cuidar do lar, do marido e dos filhos. Tendo este contexto em mente, podemos depreender que Emily Brontë parece fazer uma crítica à rigidez do sistema de classes inglês e à condição feminina, pois deparamo-nos com a personagem Catherine Earnshaw que usa o casamento para ascender socialmente e garantir a sua estabilidade económica. Por outro lado, a personagem Catherine Linton, é vítima de um casamento que a torna dependente de Heathcliff, que apenas pretendia usufruir dos seus bens, deixando-a subjugada à condição de viúva.

Naquela altura, o direito da mulher à propriedade era inexistente. Após o casamento, todas as terras que uma mulher pudesse herdar da sua família, caso não existissem descendentes masculinos, eram automaticamente do marido. Daí que eram frequentemente celebrados casamentos por conveniência, em que os interesses monetários, de ascensão social ou de conquista de propriedades eram os principais motores impulsionadores dessa mesma união.

3.1 Análise da personagem Catherine Earnshaw no texto original

As primeiras referências feitas a Catherine Earnshaw no romance estão envoltas em mistério, uma vez que quando a narrativa tem início, ela já morreu. Catherine é uma das personagens principais de *Wuthering Heights*, apesar de tudo o que sabemos sobre esta personagem nos ser narrado por Nelly Dean que, desde sempre, conviveu com ela, pois eram praticamente da mesma idade. O primeiro contacto que temos com esta personagem é no primeiro capítulo, quando Lockwood pernoita no antigo quarto de Catherine Earnshaw e vê as inscrições Catherine Earnshaw, Catherine Linton e Catherine Heathcliff, feitas a canivete, no peitoril da janela, com vários tipos e tamanhos de letra. A meio da noite, ouve algo do lado de fora da janela a pedir para entrar. Quando pergunta quem é, a voz responde “Catherine Linton” it replied, shiverighly (why did I think of Linton? I had read Earnshaw twenty times for Linton)” (cap. 3, p.36).

É a partir deste momento que Lockwood, quando regressa a Thruschcross Grange, tem acesso à história de Catherine Earnshaw e de Heathcliff através da narração de Nelly. Catherine Earnshaw, irmã mais nova de Hindley Earnshaw, é descrita por Nelly como uma criança muito faladora e temperamental:

Certainly, she had ways with her such as I never saw a child take up before; and she put all of us past our patience fifty times and oftener in a day: from the hour she came downstairs till the hour she went to bed, we had not a minute’s security that she wouldn’t be in mischief. Her spirits were always at high-water mark, her tongue always going – singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same. A wild, wicked slip she was – but she had the bonniest eye, the sweetest smile, and lightest foot in the parish (cap. 5, p.49).

Quando o Sr. Earnshaw trouxe Heathcliff para casa, a reação de Catherine foi negativa, não propriamente devido à chegada do jovem desconhecido, mas porque, devido à sua presença, o pai tinha perdido pelo caminho o chicote que ela lhe tinha pedido de presente: “(...) showed her humour by grinning and spitting at the stuped little thing, earning for her pains a sound blow from her father to teach her cleaner manners” (cap. 4, p.46). Este comportamento aparentemente egocêntrico, rebelde e, ao mesmo tempo, temperamental é transmitido ao leitor à medida que vai conhecendo cada vez melhor a história de Catherine Earshaw.

Um dos adjetivos mais comuns na caracterização de Catherine Earnshaw ao longo de todo o romance é “wild”. Através da utilização deste adjetivo e de sinónimos como “rude” e “savage” Emily Brontë consegue enfatizar de forma clara e concisa a transformação que esta personagem irá sofrer quando entra em contacto com a família Linton. Emily Brontë pretende, sem dúvida, revelar desde o início todos os pormenores da descrição psicológica de Catherine para, de certa forma, levar o leitor a perceber o motivo das suas escolhas e a razão do seu fim.

Na infância, e após a repulsa inicial, Catherine Earnshaw torna-se a grande e inseparável amiga de Heathcliff. Apesar de Catherine ser caprichosa e, por vezes, insolente, não tem mau ímpeto e é uma personagem de grandes paixões deixando transparecer com facilidade essas emoções através dos seus diálogos e atitudes.

(...) for when once she made you cry in good earnest, it seldom happened that she would not keep you company, and oblige you to be quiet that you might comfort her. She was much too fond of Heathcliff. The greatest punishment we could invent for her was to keep her separate from him (...). In play, she liked exceedingly to act the little mistress; using her hands freely, and commanding her companions (...) (cap. 5, p.49).

É curiosa a escolha que Emily Brontë faz ao utilizar o advérbio “exceedingly” para definir o quanto Catherine Earnshaw gostava daquele tipo de brincadeira. Parece que a autora, ao fazer esta caracterização da personagem, pretende indicar algumas pistas do seu futuro. Ao mesmo tempo, existe uma dualidade latente em toda a descrição, gostos e comportamentos de Catherine Earnshaw. Inicialmente, é caracterizada com adjetivos como “wild”; posteriormente, é caracterizada como alguém que gostava “exceedingly to act the little mistress”. Este tipo de divertimento seria comum às meninas da época, mas não combina de todo com alguém que gosta de chicotes para dominar o seu cavalo, e que aos seis anos dominava qualquer um dos cavalos existentes na estrebaria de casa. À medida que Nelly Dean conta a Lockwood a história de Catherine Earnshaw, vamos deparando com uma personagem que na infância é cheia de contrassensos, sendo capaz de durante o dia arreliar todos os que a rodeavam e à noite tentar fazer as pazes com eles:

After behaving as badly as possible all day, she sometimes came foundling to make it up at night. “Nay, Cathy”, the old man would say, “I cannot love thee; thou’rt worse than thy brother. Go, say thy prayers, child, and ask God’s pardon. I doubt thy mother and I must rue that we ever reared thee!” That made her cry, at first: and then being repulsed

continually hardened her, and she laughed if I told her to say she was sorry for her faults, and beg to be forgiven (cap. 5, p.50).

A utilização do adjetivo “hardened” acentua ainda mais a personalidade vincada de Catherine. Há momentos em que esta personalidade forte e vincada parece ser apenas orgulho e arrogância dissimulados, uma vez que a personagem não consegue manter esta força e dureza perante as adversidades com que vai sendo confrontada ao longo da sua vida.

Durante o período que passa com a família Linton, após ter sido mordida por um cão, Catherine inicia o seu processo de transformação civilizacional. Deixa de ser uma menina desleixada e começa a preocupar-se com a aparência. Os modos rudes são lapidados e polidos e, em pouco tempo, transforma-se numa jovem muito diferente do que era. Se antes Catherine e o amigo “(...) promised fair to grow up as rude as savages(...)”(cap. 6, p.52), após o convívio com os Linton os seus modos tinham melhorado muito.

So that, instead of a wild, hatless little savage jumping into the house, and rushing to squeeze us all breathless, there lighted from a handsome black pony a very dignified person, with brown ringlets falling from the cover of a feathered beaver, and a long cloth habit, which she was obliged to hold up with both hands that she might sail in. Hindley lifted her from her horse, exclaiming delightedly, “Why, Cathy, you are quite a beauty! I should scarcely have known you: you look like a lady now” (cap. 7, p.57).

Esta mudança é o início do conflito interior com o qual Catherine não conseguirá lidar até à sua morte. Durante a sua estada em Thrushcross Grange, Catherine tentou enquadrar-se num mundo até então desconhecido. É a partir deste momento que Emily Brontë nos apresenta uma nova Catherine: a futura Catherine Linton. Uma jovem mais feminina, controlada e delicada: “At fifteen she was the queen of the country-side; she had no peer; and she did turn out a haughty, headstrong creature!” (cap. 8, p.68).

Contudo, Emily Brontë não criou a personagem Catherine apenas como um ser rebelde que gosta da natureza, desregrado e, por vezes, sem noção dos limites; a autora mostrou como alguém com um espírito livre e indomável também pode pensar na ascensão social por conveniência. De facto, na época, esta era uma situação frequente e, para uma mulher, o casamento era praticamente a única forma de adquirir ou elevar o seu estatuto social.

Catherine, apesar de todas as suas incertezas, para as quais já tinha encontrado uma boa justificação, optou pela ascensão social em detrimento do amor. A sua escolha acaba

por prejudicar todos os envolvidos (Edgar Linton e Heathcliff) e inclusive ela própria, que não consegue conviver com as consequências da sua escolha.

Emily Brontë dá-nos a conhecer dois dos lados de Catherine: Catherine Earnshaw e Catherine Linton. Contudo, também nos faz subentender a existência de um terceiro lado: Catherine Heathcliff. Ao longo da história, podemos questionar-nos se Catherine Earnshaw e a eventual Catherine Heathcliff não serão um todo...a verdadeira Catherine. Desde a infância que Catherine e Heathcliff se identificam um com o outro, como se fossem um só; e quando Catherine decide casar com Edgar Linton, está a trair Heathcliff e a sua própria natureza. Ao decidir aceitar o pedido de casamento de Edgar, não imaginava que Heathcliff iria desaparecer da sua vida. Catherine fala abertamente com Nelly sobre a sua insegurança e dúvidas. O diálogo de ambas é precedido pela ansiedade e desassossego de Catherine, que, aparentemente, não sabe exatamente por onde começar. Emily Brontë caracteriza Catherine da seguinte forma: “The expression of her face seemed disturbed and anxious. Her lips were half asunder, as if she meant to speak, and she drew a breath; but it escaped in a sigh instead of a sentence” (...) ““Oh dear!” she cried at last. “I’m very unhappy!” (cap. 9, p.76-77). A combinação dos adjetivos “disturbed” e “anxious” com o adjetivo “unhappy” resulta numa conotação forte e contraditória, pois, na verdade, Catherine deveria estar feliz por casar. Contudo, com o desenvolvimento dos seus sentimentos somos confrontados exatamente com o oposto. Com toda esta incerteza e insegurança que transparece, Catherine tenta, de certa forma, que Nelly lhe diga se fez o que estava certo ou não; esta confronta-a com uma série de questões, na tentativa de que ela, ao responder, se aperceba daquilo que realmente sente:

“Yes, and it worries me, and I must let it out! I want to know what I should do. To-day, Edgar Linton has asked me to marry him, and I’ve give him an answer. Now, before I tell you whether it was a consent or denial, you tell me which it ought to have been.”

(...)“You accepted him! then what good is it discussing the matter? You have pledged your word, and cannot retract.”

“But, say whether I should have done so – do!” she exclaimed in an irritated tone; chafing her hands together, and frowning.

(...)“Why do you love him, Miss Cathy?”

“Nonsense, I do – that’s sufficient.”

“By no means; you must say why.”

“Well, because he is handsome, and pleasant to be with.”

“Bad!” was my commentary.

“And because he is young and cheerful.”

“Bad, still.”

“And because he loves me.”

“Indifferent, coming there.”

“And he will be rich, and I shall like to be the greatest woman of the neighbourhood, and I shall be proud of having such a husband” (cap. 9, p.79).

É a partir desta fase do romance que a imaturidade de Catherine é mais perceptível. Se até este momento Emily Brontë nos tinha descrito uma menina de carácter forte, livre, determinada e que consegue sempre o que quer, agora deparamo-nos com uma Catherine cheia de incertezas e prestes a cortar com a sua natureza e a ir contra os seus sentimentos. Sem dúvida que Catherine Earnshaw é uma personagem muito emocional, mas, ao mesmo tempo, contraditória.

O desfecho da conversa de Nelly e Cathy possui um dramatismo que será característica recorrente da personagem ao longo do romance:

My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly. I am Heathcliff! He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being. So don't talk of our separation again: it is impracticable; (cap. 9, p.81).

Catherine necessita de Edgar pela sua posição social e pela vida que este lhe poderá oferecer mas, ao mesmo tempo, necessita de Heathcliff pela sua alma, porque são muito parecidos e têm a mesma natureza. Catherine nunca quis, de facto, ter de escolher um dos dois, porque, na verdade, ela queria e precisava dos dois. Tendo em conta todo o romance, verificamos que Cathy nunca fez de facto essa escolha: casou com Edgar mas sempre se sentiu incompleta e, quando Heathcliff reaparece, dá-se o ressurgimento de todos os sentimentos que ela tentava ocultar a si própria. Desta forma, acabou por causar sofrimento a todos, inclusive a si, pois nunca soube lidar com escolha que fez.

Catherine usa o seu casamento e futura ascensão social como uma forma de ajudar Heathcliff. O que ela parece não perceber é que desta forma está a trair os seus próprios sentimentos e a voltar-se contra si mesma.

Podemos considerar que o estado emocional debilitado de Catherine advém do facto de se sentir presa na sua nova vida com Edgar e em Thrushcross Grange, um local que nada tinha a ver com as suas origens e com a sua natureza. “Catherine had seasons of gloom and silence now and then: they were respected with sympathising silence by her husband, who ascribed them to an alteration in her constitution, produced by her perilous illness” (cap. 10, p.89). Embora Edgar fizesse de tudo para a agradar, o processo civilizacional pelo qual Catherine passou em jovem não alterou o seu interior.

As suas maneiras e a sua imagem melhoram, mas o espírito selvagem, amante da natureza e da liberdade que esta pode proporcionar, continuava a ser o mesmo. O regresso de Heathcliff acorda a natureza adormecida de Catherine. Nelly, conhecedora da história de Catherine e Heathcliff, quando informa Edgar de quem está em sua casa para visitar a esposa, utiliza o substantivo “*jubilee*”, que conota de forma inequívoca a alegria que este reaparecimento significa para Catherine. Utiliza também o substantivo “*heartbroken*” para caracterizar o estado de infelicidade em que Catherine ficou depois deste ter desaparecido. É curiosa a antítese que Emily Brontë cria ao dar conhecimento do regresso de Heathcliff : “She was nearly heartbroken when he ran off. I guess his return will make a jubilee to her” (cap. 10, 91); parece que a autora está a jogar com dois sentidos opostos de forma a dar a conhecer uma realidade indiscutível.

Catherine tenta que Edgar aceite a presença de Heathcliff, numa tentativa de poder vir a ter o que sempre desejou: os dois do seu lado, sem ter de optar por um ou por outro. Contudo este desejo é, de todo, inalcançável.

Apesar do êxtase de felicidade inicial que Catherine sente ao rever Heathcliff, depressa tudo se altera após uma discussão entre ela, Edgar e Heathcliff.

Catherine tenta manipular Edgar através da sua frágil saúde, mas este coloca-a na situação à qual ela sempre tentou fugir:

“You must answer it; and that violence does not alarm me. I have found that you can be as stoical as any one, when you please. Will you give up Heathcliff hereafter, or will you give up me? It is impossible for you to be *my* friend and *his* at the same time; and I absolute *require* to know which you choose.”

“I require to be let alone!” exclaimed Catherine furiously.

“I demand it! Don’t you see I can scarcely stand? Edgar, you – you leave me!”

She rang the bell till it broke with a twang (cap. 11, p.110).

Nos momentos seguintes, a autora dá-nos a conhecer uma Catherine dominada pelo histerismo e loucura: “(...) she lay dashing her head against the arm of the sofa, and grinding her teeth, (...)” (cap. 11, p.110). Os acessos de raiva de Catherine eram uma forma desta escapar ao que não queria. Contudo, desta vez, Nelly não foi cooperante e Cathy não conseguiu atingir o seu objetivo de assustar e enternecer Edgar através das suas crises psicóticas.

O carácter manipulador, infantil e egoísta de Catherine transparece em todos os diálogos que mantém: ““Oh, I will die,” she exclaimed, “since no one cares anything about me. (...) “No, I’ll not die – he’d be glad – he does not love me at all – he would never miss

me! (cap. 12, p.112) Catherine tenta a todo o custo manter o seu teatro de forma a obter a benevolência dos que a rodeiam. Desde o período da infância que Emily Brontë nos descreve Cathy como alguém que “*likes to act*”.

A insensatez e o egoísmo de Catherine prosseguem durante os seus diálogos com Nelly: “I thought, though everybody hated and despised each other, they could not avoid loving me”(cap. 12, p.113).

Porém, o afastamento e, o desinteresse súbito de Edgar, que se refugia no meio dos seus livros na biblioteca, deixa-a ainda mais transtornada. Surgem as alucinações e as mudanças drásticas de humor e expressão. Perante tanta teatralidade, Nelly Dean, que foi a única que se manteve próxima de Cathy, começou a ficar realmente preocupada, lembrando-se da crise de nervos que Cathy sofrera no passado, e do conselho do médico para não a contrariarem.

A obsessão de Catherine pelo passado, em especial pela sua infância, é agora revisitada à medida que a loucura se apodera dela, surgindo novamente lembranças de várias situações vividas por ela e por Heathcliff. No meio das suas alucinações, acredita que regressou a *Wuthering Heights*, ao seu antigo quarto. O discurso emocional de Catherine é arrebatador e Emily Brontë é genial ao criar no leitor uma certa benevolência para com a personagem:

I was a child; my father was just buried, and my misery arose from the separation that Hindley had ordered between me and Heathcliff. I was laid alone, for the first time; (...) But, supposing at twelve years old I had been wrenched from the Heights and every early association, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs. Linton, the lady of Thrushcross Grange, and wife of a stranger: an exile, and outcast, thenceforth, from what had been my world – you may fancy a glimpse of the abyss where I grovelled!
(...) I wish I were out of doors! I wish I were a girl again, half savage and hardy, and free; and laughing at injuries, not maddening under them! Why am I so changed? Why does my blood rush into a hell of tumult at a few words? I’m sure I should be myself were I once among the heather on those hills (cap. 12, p.116).

Emily Brontë, ao escolher os substantivos “*exile*” e “*outcast*” para caracterizar Thrushcross Grange, acentua ainda mais o sofrimento de Catherine: uma inadaptada ao sítio onde vive, à sua condição e aos seus sentimentos.

No seu último encontro com Heathcliff, Catherine deixa transparecer o seu verdadeiro íntimo, no meio de alucinações e delírios: “That is not my Heathcliff. I shall love mine yet; and take him with me: he’s in my soul” (cap. 15, p.143). Com esta declaração percebemos o quão desajustada foi a vida de Catherine após ter aceite o pedido de

casamento de Edgar. Catherine, para além de se ter enganado a si própria, também enganou as duas pessoas que mais gostava – Edgar e Heathcliff.

A morte de Catherine é um momento intenso e cheio de simbolismo. A forma como Emily Brontë nos transmite os acontecimentos leva-nos a concluir que a morte de Catherine é redentora. Finalmente, Cathy consegue libertar-se de todas as convenções sociais e morais e ser ela própria; finalmente consegue encontrar a paz que tanto ansiava: “Her brow smooth, her lids closed, her lips wearing the expression of a smile; no angel in heaven could be more beautiful than she appeared” (cap. 16, p.146).

Catherine Earnshaw é, de facto, o elemento chave de todo o romance. A sua morte deixa um ciclo suspenso, à espera que a geração seguinte o consiga completar, de forma a poderem viver aquilo que os personagens da geração anterior não conseguiram viver. Se na primeira geração as diferenças sociais fazem com que Catherine renuncie ao amor por este não ter um estatuto social para lhe oferecer, na geração seguinte, as diferenças sociais são o veículo condutor para o início de uma história de amor. Na verdade, todo o romance gira em torno de um desejo de vingança e simultaneamente de uma busca de paz. Emily Brontë consegue dar-nos a conhecer uma personagem que é muito mais que uma simples memória, muito mais que uma fixação e muito mais que um fantasma. Mesmo depois de morta, Catherine permanece como viveu toda a sua vida: presa no meio dos dois homens que amou, embora não tendo sido feliz com nenhum dos dois, pois nunca conseguiu fazer a sua escolha.

3.2 Análise da personagem Catherine Earnshaw na tradução de 1965

A tradução selecionada como suporte de estudo nesta dissertação foi a tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento do ano de 1965, por se enquadrar temporalmente entre a adaptação cinematográfica mais antiga (1939) e a mais recente (1992), permitindo posteriormente uma reflexão comparativa mais aprofundada da personagem Catherine Earnshaw.

Para estruturarmos a análise da personagem Catherine Earnshaw na tradução em estudo, iremos efetuar em primeiro lugar uma pequena abordagem a alguns conceitos tradutivos, que entendemos essenciais para suporte da referida análise.

Desde sempre que a tradução literária tem sido abordada e debatida sob várias perspectivas. O papel do tradutor e o resultado do seu trabalho no contexto da literatura têm dado azo a diferentes estudos. Segundo J. R. Ladmiral (1979), “a finalidade de uma tradução consiste em dispensar-nos da leitura do texto original”(p.19). Tendo em conta este aspeto, o tradutor, perante as dificuldades que surgem durante o processo tradutivo, deverá analisar o problema de forma a tomar a melhor opção relativamente ao objetivo da sua tradução. De acordo com Ladmiral (1979):

O ofício do tradutor consiste em escolher o mal menor; ele deve distinguir o que é essencial do que é acessório. As suas escolhas de tradução serão orientadas por uma opção fundamental concernente à finalidade da tradução, concernente ao público-alvo, ao nível de cultura e de familiaridade que nele se supõe com o autor traduzido e com a sua língua-cultura original (p.22).

Já Susan Bassnett (2003) coloca a questão num outro plano quando afirma que a tradução é muito mais do que a substituição de elementos gramaticais e lexicais entre línguas e, “como se verifica no caso da tradução de expressões idiomáticas e de metáforas, o processo pode passar por descartar elementos linguísticos básicos da língua fonte por forma a atingir o objetivo da “identidade expressiva” entre as duas línguas” (p.54), posição oposta às dos defensores de uma tradução literal. Esta controvérsia gerada à volta da dicotomia tradução fiel (palavra-a-palavra) / tradução livre perde alguma importância com o aparecimento dos estudos linguísticos. Surge um novo conceito nos estudos de tradução - a equivalência. Eugene Nida (1964) apresenta alguns requisitos que considera essenciais para uma boa tradução – produzir um texto semelhante ao original, utilizar uma forma de expressão simples e natural, manter o espírito e forma do texto original e fazer sentido. Nida dá especial relevância ao recetor;

a tradução deve produzir no recetor o mesmo efeito que o texto original teve nos seus leitores – conceito que designa por equivalência dinâmica. Para Nida, o texto deveria ser adaptado à cultura de cada país, uma vez que o conteúdo da mensagem deve prevalecer sobre a forma. Susan Bassnett (2003) acrescenta a este respeito:

Em tradução, a equivalência não deve, portanto, ser entendida como a busca da identidade entre textos, pois que essa identidade nem sempre existe entre duas versões do mesmo texto na língua de chegada quanto mais entre a versão da língua de partida e da língua de chegada (p.60).

Depreende-se assim que a equivalência entre texto de partida e o texto de chegada pressupõe a preservação do mesmo efeito comunicativo nos leitores dos dois textos, assim como a preservação do mesmo sentido.

Posteriormente, Peter Newmark retoma o conceito da equivalência dinâmica de Nida, quando define tradução comunicativa. Newmark distingue dois tipos de tradução: a tradução comunicativa e a tradução semântica. A tradução comunicativa pretende criar no leitor do texto de chegada um efeito semelhante ao criado nos leitores do texto original. É uma tradução mais clara e objetiva. A tradução semântica é mais complexa e pormenorizada. Tenta transmitir o sentido do original de uma forma precisa, tentando seguir o mais fielmente possível a estrutura sintática do original. Segue mais o processo de pensamento do que a intenção do transmissor do texto. Apesar de definir estes dois tipos de tradução, e de afirmar que por vezes estes podem ser utilizados em simultâneo, Newmark afirma também que, sempre que possível, a tradução literal é um método mais válido.

Para Newmark (1988), não existem traduções ideais e esta nunca está totalmente concluída:

A satisfactory translation is always possible, but a good translator is never satisfied with it. It can usually be improved. There is no such thing as a perfect, ideal or 'correct' translation. A translator is always trying to extend his knowledge and improve his means of expression; he is always pursuing facts and words. He works on four levels: translation is first a science, which entails the knowledge and verification of the facts and the language that describes them - here, what is wrong, mistakes of truth, can be identified; secondly, it is a skill, which calls for appropriate language and acceptable usage; thirdly, an art, which distinguishes good from undistinguished writing and is the creative, the intuitive, sometimes the inspired, level of the translation; lastly, a matter of taste, where argument ceases, preferences are expressed, and the variety of meritorious translations is the reflection of individual differences (p.6).

No que respeita ao método e de acordo com Newmark, antes de se iniciar uma tradução, deve fazer-se uma análise minuciosa do texto a traduzir; deve determinar-se o assunto, a intenção do texto, o modo como está escrito, identificar problemas específicos (termos técnicos ou questões culturais), o objetivo da tradução, fazer a caracterização do leitor e, só depois, escolher o método mais apropriado para traduzir. O texto traduzido deve ser fluido e sem obstáculos, uma vez que, para o leitor, a tradução deverá ser o mais natural possível. Neste sentido, Susan Bassnett (2003) enuncia Octávio Paz, que considera que cabe ao escritor dar às palavras uma forma ideal e imutável, enquanto que ao tradutor cabe a tarefa de as libertar dos limítrofes da língua de partida dando-lhes uma nova vida na língua para que são traduzidas (p.8). Esta perspetiva tende a seguir os ideais da tradução comunicativa de Newmark, em que o objetivo é o leitor alvo.

Susan Bassnett (2003) define algumas questões fundamentais para a análise dos processos de tradução e, neste contexto enuncia Edward Sapir, que afirma: “nenhum par de línguas é suficientemente similar para que se possa considerar que representam a mesma realidade social. Os mundos em que vivem diferentes sociedades são mundos distintos, não apenas o mesmo mundo com rótulos diferentes” (p.36). Contudo, posteriormente no seguimento da tese de Sapir, Susan Bassnett (2003) aborda Juri Lotman, segundo o qual,

Uma língua não pode existir se não estiver inserida no contexto de uma cultura e uma cultura não pode existir se não tiver no seu centro a estrutura de uma língua natural. A língua é, assim, o coração do corpo da cultura, e é a interacção entre as duas que assegura a continuação da energia vital. Do mesmo modo que o cirurgião não pode, ao operar o coração, descurar o corpo que o contém, também o tradutor não pode tratar o texto separado da cultura sem correr um grande risco. (*ibidem*)

Assim, a verdadeira tarefa do tradutor vai mais além da mera descodificação e correspondência linguística e sintática. Cabe ao tradutor, antes de mais, analisar e interpretar o texto, adequar o contexto social e perceber as características dos leitores da língua de chegada.

Traduzir *Wuthering Heights* de Emily Brontë é, claramente, um desafio para qualquer tradutor. Ao ler o original somos confrontados com um registo muito próprio e com vários tipos de sentimentos, que nem sempre são fáceis de traduzir.

Tendo como suporte as noções de que a tradução deve transmitir o sentido do texto original, de forma a criar no leitor do texto de chegada a mesma sensação vivenciada pelo leitor do texto de partida, e de que deve manter o espírito e forma do texto original,

estando simultaneamente adaptada à cultura da língua de chegada, iremos tentar analisar alguns segmentos relativos à descrição da personagem Catherine Earnshaw com base na tradução de *Wuthering Heights* efetuada por Maria Franco e Cabral do Nascimento.

No quinto capítulo, Nelly Dean descreve Catherine Earnshaw a Lockwood da seguinte forma:

Certainly, she had ways with her such I never saw a child take up before; and she put all of us past our patience fifty times and oftener in a day: from the hour she came downstairs till the hour she went to bed, she had not a minute's security that she wouldn't be in mischief. Her spirits were always at high-water mark, her tongue always going – singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same. A wild, wicked slip she was – but she had the bonniest eye, the sweetest smile, and lightest foot in the parish (...) (cap. 5, p.49).

De facto, ela tinha maneiras tais como nunca vi noutras crianças; punha-nos a cabeça em água não sei quantas vezes por dia! Desde a hora em que se levantava até àquela em que se recolhia à cama, não nos deixava um momento de sossego com receio das suas travessuras. A imaginação era fértil, a língua trabalhava-lhe sem parar, ora cantando, ora rindo, e arreliando sempre quem não se curvasse aos seus caprichos. Era bravia, endiabrada... mas com olhos tão lindos, um sorriso adorável e o pezinho mais ligeiro de todas as redondezas (cap. 5, p.74).

Para a expressão “(...)she put all of us past our patience fifty times and oftener in a day” Maria Franco e Cabral do Nascimento optaram por uma expressão idiomática muito utilizada no vocabulário corrente português, que transmite ao leitor a ideia de que alguém nos está a cansar e a fazer com que a nossa paciência para com determinada situação se esgote. Esta expressão, em conjunto com a pontuação utilizada, transmite de uma maneira muito assertiva que se trata de alguém realmente maçador, mantendo a ideia de cansaço psicológico contínuo.

Para a expressão “her spirits were always at high-water mark, her tongue always going(...)” os tradutores optaram pelo seguinte: “a imaginação era fértil, a língua trabalhava-lhe sem parar (...)”. Neste caso, os tradutores optaram por não efetuar uma tradução literal ou palavra-a-palavra para o texto não perder significação. Ao escolherem uma expressão que é mais característica do discurso oral, conseguiram manter o sentido do original e o leitor percebe que realmente Catherine é uma menina extremamente faladora. O original caracteriza Catherine como “a wild, wicked slip she was (...)”, que os tradutores transformaram em “era bravia, endiabrada (...)”. O adjetivo “bravia” escolhido na tradução mantém a característica “selvagem” e “indomável” que pautava a infância e uma parte da adolescência de Catherine. A sua personalidade vincada é bem defendida pela escolha de ambos os adjetivos, apesar de o adjetivo “endiabrada”

ser utilizado com maior frequência para definir o comportamento de crianças muito irrequietas. Com esta escolha, os tradutores utilizaram um adjetivo com maior expressividade, dando mais ênfase à mensagem.

Na descrição física de Catherine, ainda menina, Maria Franco e Cabral do Nascimento traduzem esta caracterização física da seguinte forma: “(...) com olhos tão lindos, um sorriso adorável e o pezinho mais ligeiro de todas estas redondezas (...)”, de forma a preservar a intenção da autora em exaltar e enaltecer os traços físicos de Catherine, através da utilização do grau superlativo de superioridade.

O carácter mimado, egoísta e por vezes impertinente de Catherine é também visível ao longo da tradução da obra. Um exemplo representativo é a passagem em que Catherine agride Nelly por esta não a deixar a sós com Edgar Linton, quando este a vai visitar a Wuthering Heights:

“I didn’t touch you, you lying creature!” cried she, her fingers tingling to repeat the act, and her ears red with rage. She never had power to conceal her passion, it always set her whole completion in a blaze” (cap. 8, p.72).

Nem sequer te toquei, mentirosa! – replicou, já com os dedos prontos para repetir a gracinha. As orelhas escaldavam-lhe. Jamais conseguia refrear as suas paixões, que sempre a enrubesciam”(cap. 8, p.108).

Mais uma vez, os tradutores optaram por uma expressão coloquial para traduzir a expressão “to repeat the act”. Num sentido mais figurativo, e até metafórico, quando não se gosta de determinada atitude que alguém possa ter tido para connosco, em vez de se dizer que não se quer que o ato seja repetido, pode-se utilizar a expressão “não repitas a gracinha”. Verifica-se assim que os tradutores se socorrem de expressões mais utilizadas na oralidade do que na escrita, para transmitir o sentido da mensagem e para tornar o discurso mais informal. Destaca-se também a escolha do substantivo “paixões”, utilizado na tradução para representar a forma como a personagem vivenciava emoções mais intensas, ficando com a pele ruborizada, visto que desde o início do romance que somos confrontados com o temperamento intempestivo, teatral e intenso de Catherine. Posteriormente, esta intempestividade de Catherine quando algo a desagrada é novamente mencionada:

“Mrs. Linton sat down by the fire, flushed and gloomy. The spirit served her was growing intractable: she could neither lay nor control it” (cap. 11, p.106).

“A senhora Linton sentou-se junto do lume, de faces afogueadas pela cólera. O seu génio tornava-a intratável; nunca o podia dominar” (cap 11, p.156).

Neste caso, os tradutores utilizaram uma metáfora para mencionar o roborizado do rosto de Catherine, uma vez que esta estava sentada em frente ao lume. Contudo, os adjetivos utilizados no original foram “flushed” e “gloomy”, que na tradução foram substituídos em português pelo adjetivo “afogueada” e pelo substantivo “cólera”, sendo este último, neste contexto forte, em comparação com o adjetivo no original, que indica um certo estado de tristeza. Porém, o adjetivo “intractable” no segmento seguinte permitiu aos tradutores a escolha do substantivo “cólera”, uma vez que o estado de tristeza não é suficiente para tornar alguém intratável.

A natureza teatral e um pouco manipuladora de Catherine também é muito notória na tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento. Um exemplo deste aspeto verifica-se após a discussão de Heathcliff e de Edgar, onde Catherine os tranca no mesmo espaço e atira a chave da divisão para o lume. Edgar ficou desiludido com a atitude de Catherine, e ela ficou furiosa com o sucedido, pois já não poderia receber as visitas de Heathcliff. Numa tentativa desesperada de resolver a situação, pede a Nelly que informe o marido de que está prestes a adoecer. No original, verificamos o seguinte:

“(...) And, Nelly, say to Edgar, if you see him again to-night, that I’m in danger of being seriously ill. I wish it may prove true. He has startled and distressed me shockingly! I want to frighten him” (cap. 11, p.109).

“(...) E diz ao senhor, se ainda o vires esta noite, que estou na iminência de adoecer gravemente. Oxalá isto fosse certo! Ele sobressaltou-me deveras, pôs-me neste estado, e eu quero assustá-lo também” (cap. 11, p.159-160).

A opção tradutiva conjuga a teatralidade do discurso de Catherine com as soluções adotadas pelos tradutores, como, por exemplo, na utilização da expressão “sobressaltou-me deveras”, que pode ser considerada arcaizante e da interjeição “oxalá”, que é característica do discurso oral que se adequam ao diálogo das personagens e transmitem o sentido do texto original.

A personalidade manipuladora e inconstante de Catherine permanece inalterável até ao momento da sua morte. No décimo quinto capítulo, Heathcliff vai visitar Catherine, que o confronta com o facto de ele ser o culpado da sua morte e que ele a esqueceria e continuaria com a sua vida, como se ela não tivesse passado de um simples amor de juventude.

“(...) What now? said Catherine, leaning back, and returning his look with a suddenly clouded brown: her humour was a mere vane for constantly varying caprices. You and Edgar have broken my heart, Heathcliff! And you both come to bewail the deed to me, as if you were the people to be pitied! I shall not pity you, not I. you have killed me – and thriven on it, I think” (cap. 15, p.141).

“(...) Que é isto? – disse Catherine, inclinando-se para trás e fixando-o também de cenho subtilmente carregado: o seu humor era um catavento, variando sempre ao sabor dos seus caprichos. – Tu e o Edgar destroçaram-me o coração, Heathcliff, e agora vens lamentar-te junto de mim como se fosses tu que merece compaixão. Não tenho pena de ti! Mataste-me... e estás florescente!”(cap.15, p. 206-207).

Na tradução foi omitido o adjetivo “both”, sendo o discurso de Catherine totalmente direccionado para Heathcliff.

A disputa psicológica de Catherine entre estes dois homens abala o seu carácter emotivo e frágil levando-a à loucura. Catherine acaba por não resistir às contradições da sua vida e morre poucas horas depois do nascimento da sua filha Cathy.

4. Tradução intersemiótica: adaptação e multimodalidade

De acordo com J. R. Ladmiral (1979) na obra *Traduzir: Teoremas para a Tradução*, “a verdadeira tradução é um ato de comunicação” (p.17). O objetivo da tradução consiste em substituir o texto fonte pelo mesmo texto na língua-alvo. Ao traduzir de uma língua para outra, substituímos a mensagem existente pelo seu equivalente numa outra língua. Segundo Jakobson (1989), “tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (p.65).

Jakobson considera que a linguagem deve ser estudada em toda a variedade das suas funções, e que a significação de um signo linguístico é a sua tradução num outro signo posterior, no qual a significação se encontra mais desenvolvida. Jakobson distinguiu vários níveis de tradução: a tradução intralingual, a tradução interlingual, e a tradução intersemiótica ou transmutação.

Segundo a classificação de Jakobson, a tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita (entre duas línguas diferentes) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. Conforme Jakobson (1989) afirma na sua obra *Linguística e Comunicação*, “ao nível da tradução interlingual, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (p.65). A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Na transposição intersemiótica não é apenas o código linguístico que varia, mas a própria natureza dos sinais utilizados.

Saussure (1978), na obra *Curso de Linguística Geral*, considera que a semiologia deveria designar uma vasta ciência dos signos de que a linguística não seria mais do que uma parte. Isto significa que qualquer que seja o objeto da semiologia (gesto, som, imagem, etc...), ele só é acessível ao conhecimento através da língua. A língua não é o único sistema de signos que exprime ideias, e do qual nos servimos para comunicar. De acordo com Luís Carmelo (2003), na obra *Semiótica: Uma introdução*, a língua é o elemento central no estudo da Linguística de Saussure:

Caracterizada pela sua arbitrariedade (ou natureza convencional), linearidade (porque está sujeita a articulações que se processam no tempo) e pelo seu caráter institucional, a língua, na óptica saussureana, “serve de intermediária entre o pensamento e os sons, sendo que, no campo das ideias e do pensamento, nada é distinto antes da aparição da língua (p.141).

Depois de distinguir a língua da linguagem, caracterizando-a como um sistema de sinais para exprimir ideias, e nesse sentido comparável a qualquer outro sistema de sinais não verbal, Saussure sentiu a necessidade de criar uma ciência que estudasse o comportamento dos sinais “no seio da vida social” – a semiologia.

A especificidade da relação, na língua, entre o som e o sentido, ou entre o significante e o significado, foi designada “arbitrária”. A arbitrariedade é a característica mais importante do signo. Um signo passou, assim, a ser entendido como uma singular entidade psíquica de duas faces que colocava em relação um conceito (ou um significado) e uma imagem acústica (ou significante).

Saussure descreveu também a forma dos signos linguísticos (a sua morfologia) e as regras de funcionamento da linguagem. A sua abordagem foi realmente inovadora, pois distinguiu a língua da linguagem, verificando-se que a língua, para além de ser o mais complexo e vasto dos sistemas de expressão, é também o mais característico de todos.

Quase em simultâneo com os estudos de Saussure, que apresenta uma conceção dual do signo, Charles Sanders Peirce também se debruçou sobre o estudo dos signos, apresentando uma conceção triádica. De acordo com Peirce, um signo possui uma materialidade da qual nos apercebemos com um ou vários dos nossos sentidos. Podemos vê-lo (um objeto, um gesto, uma cor), ouvi-lo (música, ruído, linguagem articulada), cheirá-lo (diversos odores), tocá-lo ou até saboreá-lo. Esta realidade de que nos apercebemos significa algo diferente; é a particularidade essencial do signo: estar presente, para designar ou significar algo ausente. Portanto, desde que seja interpretado como tal, tudo pode ser signo a partir do momento em que daí se deduza uma significação que depende da nossa cultura, assim como do contexto de aparição do signo.

Esta definição demonstra que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três aspetos: a face perceptível do signo – “representamen” ou significante; aquilo que representa: “objeto” ou referente; e aquilo que significa: “interpretante” ou significado. Esta triangulação é também representativa da dinâmica de todo o signo enquanto

processo semiótico, cuja significação depende tanto do contexto da sua aparição como da expectativa do seu recetor.

Se os signos não são idênticos por possuírem uma estrutura comum, para distinguir a especificidade de cada signo, Peirce propõe uma classificação bastante complexa em que os signos são distinguidos em função do tipo de relação que existe entre o representamen (a face perceptível) e o referente (o objeto) e não o interpretante. Nesta perspectiva, Peirce distingue três tipos de signos no que concerne a relação entre o objeto e representamen : o ícone, o índice e o símbolo.

- O ícone é um signo cujo significante mantém uma relação de analogia com aquilo que ele representa – o seu referente.
- O índice é um signo que mantém uma relação causal de continuidade física com aquilo que eles representam.
- O símbolo é um signo que mantém uma relação causal de continuidade física com aquilo que eles representam.

Estes três níveis de signo correspondem ainda à gradação primeiridade, secundidade e terceiridade, visto que para Peirce qualquer experiência humana se realiza a três níveis. Uma das inovações dos estudos de Peirce é baseada nesta perspectiva e consiste na sua interpretação do signo: “Um signo, ou *Representamen*, é um Primeiro, que mantém com um Segundo, chamado o seu Objeto, uma verdadeira relação triádica que é capaz de determinar um Terceiro, chamado o seu Interpretante, para que este assuma a mesma relação triádica relativamente ao dito Objeto que é a relação entre o signo e o Objeto” (Ducrot e Todorov, 1996, p.111-118).

Ou seja, o signo só é um signo caso se possa traduzir num outro signo no qual ele se irá desenvolver mais plenamente. Um signo pode ser um som, uma imagem, uma palavra ou um gesto. É estudado como parte de um sistema de signos, género e meio; como se processa a significação e como é representada a realidade.

As artes, nas suas mais variadas formas, têm sido um dos principais campos da investigação semiótica porque representam formas de expressão e comunicação ligadas à linguagem. Por outro lado, também existem regras estruturais e organizacionais no cinema, à semelhança das regras existentes na organização da língua. A semiótica analisa as obras de arte na sua dimensão simbólica e significativa, e consequentemente nas suas estruturas de significação. Quando a semiótica estuda um filme, analisa as formas de representação, significação e comunicação. Comunicar pela imagem vai estimular no espetador um tipo de expectativa específica e diferente daquela que a

imagem verbal estimula. A complementaridade das imagens e das palavras reside também no facto de elas se alimentarem umas das outras. As imagens criam palavras, que por sua vez criam imagens, numa sequência que pode ser interminável.

Desde sempre que o cinema é tido não só como uma forma de entretenimento mas, também, como uma forma de comunicação. O fenómeno da transposição audiovisual de textos literários tem-se revelado constante no decurso da história do cinema. Iniciou-se nos primórdios dessa arte e consolidou-se tanto na adaptação para a tela dos grandes clássicos da literatura universal como de textos mais recentes. Por sua vez, a adaptação cinematográfica do objeto literário concorre para um substancial aumento da procura deste, convertendo-o por vezes num fenómeno de massas.

Porém, existem casos contrários em que o apego e o fascínio ao objeto literário é tal que nenhuma adaptação se torna satisfatória para o leitor/ espetador: “the faithful adaptation can certainly be intelligent and attractive, but is not necessarily to be preferred to the film which sees the original as “raw material” to be reworked” (Brian McFarlane, 1996, p.11).

O fenómeno da adaptação pode ser descrito como um tipo de tradução baseado numa prática derivativa intersemiótica. Apesar da frequência e congenialidade destas relações intersemióticas, tem-se suscitado várias divergências entre a literatura e o cinema, pois a primeira acha-se semioticamente traída pelo último. Este desentendimento advém fundamentalmente do objeto literário não se reconhecer, com fidelidade, nas suas adaptações cinematográficas:

But the film adapter, beyond understanding the limits and possibilities of his medium, must take a serious adjustment to a set of different and often conflicting conventions, conventions which have historically distinguished literature from the cinema and made each a separate institution (Bluestone, 2003, p.45).

Porém, não se pode falar de fidelidade quando determinado realizador, após a leitura de uma obra literária, tenta aliar a sua perceção da história ao seu talento inventivo e criativo, tentando equivaler o cinema que produz ao livro que leu.

Segundo a perspetiva de Brian McFarlane (1996), “adapting literary works to film is, without a doubt, a creative undertaking, but the task requires a kind of selective interpretation, along with the ability to recreate and sustain an established mood” (p.7).

Por conseguinte, à semelhança do que sucede com a literatura, a receção a um texto cinematográfico consistirá numa operação de teor individual e pessoal, capaz de

suscitar, conforme a heterogeneidade dos espectadores, múltiplas interpretações. Mais do que comparar um determinado filme com determinada obra que lhe serviu de fonte, o espectador, ao dispor de uma determinada leitura do livro, confronta-a com a versão fílmica. Ou seja, interpreta o filme à luz dessa leitura. Por outro lado, o filme apresenta-se *per se* como a leitura que um cineasta fez da obra fonte.

De acordo com Brian McFarlane (1996),

The stress on fidelity to the original undervalues other aspects of the film's intertextuality. By this, I mean those non-literary, non-novelistic influences at work on any film, whether or not it is based on a novel. To say that a film is based on a novel is to draw attention to one – and, for many people, a crucial element of its intertextuality, but it can never be the only one. Conditions within the film industry and the prevailing cultural and social climate at the time of the film's making (especially when the film version does not follow hot upon the novel's publication) are two major determinants in shaping any film, adaptation or not. (1996:21).

A noção de fidelidade e, conseqüentemente, a submissão estilística do filme em relação ao livro que adapta tem sido um dos principais temas de debate quando se fala de adaptação cinematográfica. Porém, uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio, pois passamos do registo escrito de determinada obra literária para um novo registo que inclui palavras, escritas ou faladas, música, efeitos sonoros, imagem e movimento. Deste modo, podemos considerar que a adaptação recorre e engloba uma panóplia bastante diversificada de veículos de comunicação para transmitir a mensagem ao espectador com sucesso. No seguimento do exposto, Brian McFarlane (1996) afirma que “modern critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a “resource”(p.10).

A noção intertextualidade permite que diferentes sistemas semióticos possam ser interligados, de forma a pertencerem a um padrão intertextual comum. De acordo com Anthony Baldry e Paul Thibault (2006), “multimodal intertextual thematic formations, for instance, are built upon the basis of joint verbal-visual resources which work in partnership to create a multimodal (verbal-visual) thematic formation common to some set of texts” (p.55).

Assim, podemos definir a multimodalidade como a integração dentro de um mesmo sistema de três tipos de linguagens: oral, visual e textual. Geralmente, a multimodalidade envolve combinações de fala, gestos, textos, processamento de

imagem, pressupondo sempre a coexistência de duas ou mais modalidades de comunicação:

The term multimodality does not designate a pre-given entity or text-type. Rather, it is a diversity of meaning-making activities that are undergoing rapid change in the contemporary cultural context. Moreover, the concept of multimodality is a useful yardstick for measuring and assessing the diversity of ways in which texts and their associated meaning-making practices are the results of the ways in which semiotic resources of various kinds work in partnership to create the meaning that we attribute to texts. (...) covers a diversity of perspectives, ways of thinking and possible approaches (Baldry e Thibault, 2006).

Depreende-se assim que a multimodalidade abrange várias perspectivas e pode assumir diferentes tipos de expressão, ultrapassando os limites do verbal para atingir outros sistemas semióticos. Na verdade, o termo multimodalidade surgiu para enfatizar a importância de se considerarem outros aspectos semióticos para além da linguagem, tais como gestos, música ou imagens. A língua não ocorre por si própria pois é integrada e depende de outras formas de constituição e de construção do seu significado.

No cinema em particular coexistem, geralmente, palavras, imagens e música, complementando-se e criando uma determinada significação. O conceito de multimodalidade focaliza-se nesta inter-relação sem que exista uma imposição ou supremacia de elementos textuais sobre os elementos não-verbais.

Segundo Gunther Kress e Van Leeuwen (2001), na obra *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, a teoria multimodal da comunicação deveria basear-se, não em ideias que expliquem naturalmente características das modalidades semióticas, comparando canais sensoriais e modos semióticos, mas sim numa análise das especificidades e características comuns das modalidades semióticas, considerando a sua produção social, cultural e histórica. As diferentes modalidades semióticas de representação e comunicação têm potencialidades e limitações de origem cultural e histórica para produzir significados.

4.1. Abordagem comparativa das versões cinematográficas de *Wuthering Heights* de 1939 e de 1992

Desde sempre que se sentiu uma necessidade de estabelecer relação entre a arte literária e outros tipos de expressão artística, como a pintura, a música e, mais recentemente, o cinema. Um dos principais interesses do cinema pela literatura prende-se com o facto de este poder utilizar uma estrutura narrativa que serve de inspiração e de ferramenta de trabalho. Segundo Umberto Eco (1981), “o filme faz nascer uma temporalidade específica cujo tratamento produziu efeitos determinantes na cultura e arte contemporâneas” (p.193).

Ao ler uma obra literária, cada leitor interpreta a história de uma forma muito particular, cria as suas expectativas, idealiza os cenários e as personagens à medida que estas lhe são descritas. Este livre arbítrio interpretativo de determinada obra literária leva a que nem todos os leitores gostem da adaptação cinematográfica dessa mesma obra. Deparamo-nos, frequentemente, com a preferência por determinada obra literária em detrimento da adaptação da mesma no cinema, pois idealizamos algo durante a leitura de determinado romance que posteriormente poderá não ser totalmente correspondido na adaptação, uma vez que o realizador poderá ter tido uma interpretação diferente.

O romance *Wuthering Heights* de Emily Brontë teve, ao longo dos anos, várias adaptações cinematográficas. A versão cinematográfica de William Wyler de 1939 e a versão de Peter Kosminsky de 1992 serão o nosso objeto de estudo e comparação, uma vez que existe meio século de distanciamento entre elas, verificando-se uma grande evolução cultural e social e nos próprios métodos de realização. Se em 1939 as mulheres ainda não tinham alcançado a sua total independência, pois ainda não era muito comum trabalharem fora, sendo a família e as tarefas domésticas as principais funções, em 1992 as mulheres já eram independentes e livres para dispor da sua própria vida da maneira que lhes fosse mais conveniente, assumindo até cargos que 50 anos antes eram considerados exclusivamente masculinos.

Entre as adaptações anteriormente mencionadas do romance *Wuthering Heights* iremos encontrar inúmeras diferenças. Na versão de William Wyler de 1939, o filme termina com a morte de Catherine Earnshaw. Não existe qualquer referência à descendência desta personagem nem à vingança de Heathcliff, que é um dos temas principais de toda a obra literária. Existem diversas cenas que foram alteradas ou acrescentadas e outras que foram suavizadas, talvez para não causar um impacto tão forte no espectador ou

talvez na tentativa de demonstrar a realidade que se vivia na altura. Por outro lado, a versão de Peter Kosminsky retrata melhor o romance, pois inclui a segunda geração da família Linton e Earnshaw, permitindo ao espetador o acesso ao desfecho da história.

Na versão de Wyler, quando Lockwood chega a Wuthering Heights, é atacado pelos cães e junto à lareira estão Isabella, Heathcliff, Nelly e Joseph. No texto literário a única personagem que se encontra em casa e junto da lareira é Catherine Linton Eathcliff.

Wyler tem uma versão muito suave e comedida do romance de Emily Brontë pois, ao longo de toda a sua adaptação da obra, verifica-se um certo sentimentalismo e até um moralismo exagerado em diálogos que no romance fazem transparecer sentimentos de revolta e agressividade. Note-se, por exemplo, que mesmo a falta de hospitalidade e delicadeza com que Lockwood é recebido em Wuthering Heights é transformada num simples diálogo entre dois cavalheiros:

Lockwood – “Are you Mr. Heathcliff?”

Heathcliff – “Yes!”

Lockwood – “well, I’m Mr., Lockwood. Your new tenant at the Grange. I’m lost! Can I get a guide to next door land?”

Heathcliff – “No you can not. I only have one and is needed here!”

Lockwood – “Oh, I have to stay until the morning.”

Heathcliff – “Do what you believes.”

Lockwood – “Thank you for your hospitality ... can you extend her to a couple of tea?”

Isabella – “Shall I?”

(...)

Lockwood – “I presume that the lady is Mrs. Heathcliff!”

Heathcliff – “yes ... yes.”

(...)

Heathcliff – “I don’t give accommodations to visitors. You can share the bedroom to one of the servants.”

Lockwood – “Thanks I seat in a chair.”

Heathcliff – “No, no a stranger is a stranger! Guests are so rare in this house that I hardly know how to receive them ... I and my dog. Joseph took him to one of upstairs room.”

Após Joseph deixar Lockwood no antigo quarto de Catherine Earnshaw, e após a visão do seu fantasma, Heathcliff sai porta fora e Nelly conta a Lockwood a história de Cathy e de como tudo tinha começado anos antes. Nesta versão, a narração da história de Heathcliff e de Catherine é contada em *Wuthering Heights*.

Na analepse de Nelly, o Sr. Earnshaw chega com Heathcliff e traz os presentes que os filhos lhe tinham pedido, tentando com este gesto criar um equilíbrio harmonioso na história. Assistimos a algumas cenas da infância e ao desenvolvimento da cumplicidade entre Catherine e Heathcliff, bem como ao ódio crescente que Hindley sente pelo órfão que o pai trouxe para casa. Na versão de Wyler, até as humilhações sofridas por Heathcliff, que na obra de Emily Brontë são uma constante na sua infância e adolescência, são transformadas em pequenas disputas.

Uma das passagens do romance que foi alterada e que se encontra contextualizada com a sociedade da época e tenta ao mesmo tempo enfatizar a ideia de harmonia, em vez da rudez que caracteriza o texto literário, é quando Cathy é mordida por um cão em casa dos Linton. Na obra de Brontë, Linton e Isabella estavam na sala a brincar, ao passo que na versão de Wyler as personagens já são um pouco mais velhas e estava a haver um baile em Thrushcross Grange. Catherine e Heathcliff espreitavam os convidados a dançar e Cathy estava fascinada com as roupas, a música e todo aquele cenário tão diferente da sua realidade. Retrata-se assim uma forma de divertimento da sociedade da época, e simultaneamente é-nos demonstrado um ambiente alegre e quase idílico, através do qual Wyler parece tentar transmitir uma atmosfera aprazível e de harmonia.

Após o regresso de Catherine a *Wuthering Heights*, esta discute com Linton por causa de Heathcliff. Já sozinha no quarto, assistimos a uma espécie de tentativa de regresso às origens, quando Catherine rasga e despe as novas roupas e veste as antigas, como que a tentar negar os seus novos interesses e objetivos. Vai ter com Heathcliff ao monte onde se encontravam e pede-lhe para que ele pare o tempo naquele momento. Na versão de Wyler, os diálogos de Catherine e Heathcliff são marcados por uma grande carga emocional e romantismo.

Catherine fica desesperada e vai atrás de Heathcliff quando este foge, após ouvir Cathy contar a Nelly que Linton a tinha pedido em casamento. A constatação dos seus sentimentos e a vontade de ter uma vida melhor, mas sem Heathcliff ao seu lado, levam a que esta adoça. A recuperação de Catherine é em Thrushcross Grange, com o apoio de Linton e Isabella.

Na versão de Wyler assistimos à saída de Cathy e Linton da igreja, após o casamento de ambos. Em Thrushcross Grange vivem-se tempos de paz e harmonia, com Catherine aparentemente feliz com a sua vida de casada com Linton. Não nos apercebemos do tempo que passa até ao regresso de Heathcliff.

Catherine não o queria receber e é Linton que insiste em ver as mudanças de Heathcliff. O repúdio que Heathcliff sentia por Linton é praticamente inexistente nesta versão cinematográfica. É como se Wyler evitasse a todo o custo situações de tensão e confronto, tentando manter a sociabilidade e harmonia ao longo de toda a história. Mesmo as situações de maior carga emocional são suavizadas, tentando sempre mostrar um ambiente sereno e feliz.

Wyler ignora também os maus tratos e o terror psicológico a que Heathcliff sujeita Isabella. Na sua versão, estes convivem normalmente, notando-se apenas a desilusão de Isabella ao constatar que Catherine é o verdadeiro amor de Heathcliff e que no seu coração não há espaço para mais ninguém.

O final da versão de Wyler é bastante teatral, com a morte de Cathy nos braços de Heathcliff, junto à janela do quarto, delirando com os *moors*. Este ignora o facto de Catherine estar grávida, prestes a ter uma filha, e, na despedida de ambos, com Catherine prestes a morrer, a moral que esta demonstra ao longo de toda a versão de Wyler ainda sobressai, mostrando a sua resignação e aceitação perante as escolhas que fez. Quando Heathcliff pede para que o espírito de Cathy o assombre, todos estão presentes, Linton, o médico, Nelly e Heathcliff. Termina assim a analepse de Nelly sobre a história de Catherine Earnshaw.

Entretanto, chega alguém a contar que viu Heathcliff com uma mulher nos *moors*, mas quando se aproximou apenas viu as pegadas de Heathcliff e o seu corpo já sem vida.

Como anteriormente já referimos, a versão de Peter Kominsky retrata melhor alguns aspetos do romance de Emily Brontë. As características físicas das personagens estão de acordo com o que nos é descrito ao longo da obra. Destacamos o caso da personagem Catherine Earnshaw, cuja imagem, na versão de Kominsky, representa de forma mais fidedigna o original.



Catherine Earnshaw – 1939



Catherine Earnshaw – 1992

Ambas as imagens representam Catherine, mas as diferenças na caracterização física são notórias, desde o cabelo à roupa e à própria postura. Estas diferenças quanto à caracterização da personagem feminina têm a ver, não só com a própria interpretação que o realizador fez do original, mas também com a condição da mulher na altura em que o filme foi realizado. Se em 1939 a mulher ainda era muito dependente da família e do marido, em 1992 este tipo de situações de dependência feminina é uma exceção.

Podemos também, por exemplo, salientar a distinção relativa à postura, cor de cabelo e olhos que distinguia os Linton de Catherine e Heathcliff. No romance, assim como o que podemos visualizar na versão cinematográfica de Kominsky, os Linton possuem pele clara, olhos claros, cabelo louro e aspeto frágil. Heathcliff e Catherine têm cabelo e olhos escuros e o tom de pele também é mais escuro.

No que diz respeito ao espaço e à sua caracterização, nota-se uma maior aproximação do que nos é descrito no romance. Quando Lockwood pernoita no quarto de Catherine em *Wuthering Heights*, a idealização que fazemos do quarto e da cama corresponde exatamente à que vemos no filme. Em contraste, a aparição do fantasma de Catherine é menos teatral e sobrenatural do que aquela a que assistimos na versão de Wyler.

Nelly tem um aspeto mais jovem e aparenta ter uma idade mais próxima da de Catherine e Hindley conforme nos é indicado no romance de Emily Brontë.

Os diálogos entre Heathcliff e Catherine são mais adequados a dois jovens rebeldes, denotando toda a cumplicidade que existia entre ambos. Mesmo os gestos que existem entre eles são menos comedidos deixando exposto o sentimento forte e desmedido que os unia.

Após o regresso de Catherine a *Wuthering Heights*, depois da sua estadia em Thruscross Grange, assistimos a uma mudança na caracterização de Catherine, ao contrário da versão de Wyler, que não demonstrava de forma tão visível este processo de transformação. Na festa de boas vindas a Catherine, assistimos também à primeira cena

de violência física, em que Hindley agride Heathcliff, que na versão de Wyler tinha sido suprimida.

O repúdio que Heathcliff sente por aqueles que têm um aspeto físico oposto ao seu (Edgar e Isabella Linton) é notório, em especial após o seu regresso. Na versão de Kosminsky, ao contrário do que se constatou na versão de Wyler, não existe uma necessidade de evitar cenas de conflito ou diálogos mais intensos. Nota-se uma grande preocupação em fazer transparecer ao espectador o mesmo impacto que o leitor teve quando leu o romance, ao incluir no filme as cenas de maior tensão entre Heathcliff e Hindley.

Também são visíveis as marcas da violência física e psicológica por parte de Heathcliff contra Isabella. Aquilo que na versão de Wyler parecia ser um casamento sem amor, mas com algum respeito mutuo, na versão de Kosminsky é-nos apresentada a realidade cruel do ódio e da vingança aliada à agressão nas suas várias vertentes.

Também os diálogos de Heathcliff e Catherine no seu leito de morte transmitem o sentimento forte que os unia e os ressentimentos de Heathcliff que o levaram a afastar-se e à posterior loucura e morte de Catherine.

A versão de Kosminsky, ao contrário da de Wyler, adapta também a segunda parte do romance, que inclui os descendentes da família Earnshaw e da família Linton, dando uma continuidade ao enredo de Wyler, que apesar de acabar com a morte da personagem principal, parece não fazer grande sentido nem justificar a existência do filme em si.

Tanto o plano de vingança de Heathcliff bem como o seu ódio aos Linton são as principais temáticas desta segunda parte do romance. Após a morte de Linton Heathcliff, assistimos à aproximação de Catherine Earnshaw Linton e Hareton Earnshaw, filho de Hindley Earnshaw. A felicidade e a cumplicidade destes dois jovens incomoda Heathcliff, que assiste ao que não lhe foi permitido ter com Catherine. As alucinações com Catherine e a felicidade de Hareton e Cathy acabam por atenuar o seu ódio, causando-lhe uma certa apatia. A morte de Heathcliff surge como uma libertação da sua infelicidade e permite-lhe viver, finalmente, a sua história de amor com Catherine. Uma vez que não tinham conseguido ser felizes em vida, a morte tornou-se a redenção e a possibilidade de atingir a felicidade até aí inalcançável. Os *moors*, cujos planos foram sendo exibidos ao longo de todo o filme, de acordo com a descrição do texto literário, eram agora o seu lar.

De facto, é curioso como um texto literário pode originar uma multiplicidade tão grande de versões cinematográficas. Contudo, por mais versões que existam, nenhum filme se repete ou repete a obra literária, quer pela linguagem, cenário, personagens, quer pelo momento de realização e exibição do mesmo. Cada uma das versões cinematográficas, apesar de retratarem a época vivida no romance, assumem sempre algumas características sociais e culturais relativas à altura em que foram filmadas. E este é um dos principais aspetos que torna cada uma das adaptações tão distintas entre si.

4.2. Adaptar *Wuthering Heights*: Os elementos da realização cinematográfica que influem no processo de adaptação

O cinema é frequentemente tido como um mundo de ilusões. Com a câmara constrói-se uma realidade a partir de cenários, de uma banda sonora e da montagem. A adaptação cinematográfica de uma obra literária cria uma nova história, uma nova linguagem adequada à época e à sociedade e aos valores vivenciados no momento da realização do filme. Mesmo em adaptações de obras históricas e de época, em que o cenário é ajustado e retratado de acordo com a obra literária, os diálogos das personagens, bem como os seus movimentos e comportamentos, não correspondem exatamente à obra literária, sendo sim ajustados à época e sociedade do tempo presente. O tratamento fílmico da imagem a projetar passa ainda por uma das características fundamentais da estética fílmica, no que respeita à manipulação artificial e subtil da luz e do sombreado, na procura de efeitos óticos conducentes a uma determinada representação do real. Este procedimento da linguagem cinematográfica, configurado por uma dramatização da luz executada por contraluzes, efeitos de silhueta, sombras projetadas, iluminações faciais, claros-escuros, é utilizado no sentido de comunicar características psicológicas e dramáticas. De acordo com Pierre Francastel (1998) na obra “*A Imagem, a Visão e a Imaginação*”, o objetivo do cinema é a sugestão e não a repetição do real (p.164-165).

No cinema, imagem e ação complementam-se ao ponto de quase se confundirem. Sem ação, a imagem é uma coisa meramente descritiva. Contudo, o descritivo pode acrescentar significação à imagem se aquilo que se conta não é próprio do relato cinematográfico.

A descodificação da mensagem fílmica processa-se pela construção de encadeamentos narrativos deduzidos de relações de proximidade e continuidade, ou descontinuidade entre as imagens fotodinâmicas. Estas imagens designam-se por fotograma, ou *frame*, e equivalem a uma imagem fotográfica que não é perceptível individualmente. De acordo com Arcangelo Mazzoleni (2005) em *O ABC da Linguagem Cinematográfica*, o fotograma, “quando inserido num fluxo de imagens, constitui uma imagem subliminar que deixa um vestígio no nosso inconsciente, mas não é percebida ao nível consciente. Os grupos de três, quatro e cinco fotogramas já são perceptíveis a olho nu, especialmente se contiverem formas simples” (p.13).

Quando se faz um filme, o realizador tem como base um argumento escrito original ou uma adaptação de um texto, que contém as linhas gerais da adaptação da história e os diálogos. Quando estamos perante uma adaptação de um texto literário, o produto final resulta da combinação peculiar que o realizador opera a vários níveis – em função do seu orçamento e da sua capacidade estética – desde a motivação da escolha e das opções que faz ao nível da adaptação, ao tipo de realização e montagem, ao elenco de atores e à seleção da equipa técnica.

No caso de *Wuthering Heights*, a leitura do romance, onde encontramos diversas descrições de paisagens e espaços, enuncia a entidade visual do filme. Vendo o filme é fácil encontrar nele o romance, pois os cenários, as paisagens despidas e os *moors* são elementos essenciais da transposição do romance para as diversas adaptações.

O cenário constitui o espelho da narrativa onde o espetador encontra retratados os principais espaços da trama, bem como as paisagens que o acompanharam ao longo de toda a sua leitura. Tendo em conta todas as indicações e descrições ao longo do romance, podemos destacar como exemplo a casa da família Earnshaw, no cimo do monte, uma construção com aspeto bastante sólido e ao mesmo tempo frio, já que o revestimento exterior em pedra transmite esse efeito visual. Apresenta uma estrutura que parece aguentar todas as intempéries que a fustigam, permanecendo imponente e solitária no meio dos *moors*, onde predomina uma vegetação selvagem, com espinheiros e abetos. Também a árvore ao lado da janela do quarto de Catherine, que, apesar de ser um emaranhado de galhos sem qualquer folhagem, parece ultrapassar todas as tempestades e temporais que assolam a zona. Os cenários interiores são simples, pouco ornamentados, sendo a cozinha, a sala e o quarto de Catherine os principais focos de ação. Na sala destaca-se a grande lareira, que seria o único foco de calor na casa, transmitindo uma certa ideia de conforto a todo aquele ambiente agreste e gélido.

Também o quarto de Catherine é o exemplo de como um cenário que obedeça aos detalhes enunciados na obra literária aumenta o realismo do filme, permitindo ao espetador ver aquele espaço como idealizou e apercebendo-se até de detalhes que lhe tinham passado despercebidos aquando da sua leitura. Na versão de Kominsky, a cena do capítulo I, que se passa no quarto de Catherine, quando Lockwood pernoita em *Wuthering Heights*, é um exemplo de como um cenário é capaz de surpreender o espetador pela sua similitude para com a obra literária. Como exemplo, podemos destacar o quarto de Catherine Earnshaw, na noite em que Lockwood lá pernoita: desde a organização de todo o espaço, à cama, ao peitoril da janela empoeirado com os livros

de Catherine com as suas várias assinaturas, que demonstram as suas dúvidas quanto àquilo que pretendia para a sua vida. Todos os pormenores descritos no romance constituem o cenário deste espaço, tornando a cena do filme ainda mais fidedigna.

Contudo, o cenário em Thrushcross Grange é exatamente o oposto daquilo que vemos em *Wuthering Heights*. É um local luminoso, verdejante, onde existe vegetação e cor nos canteiros de flores, e transmite paz, alegria, felicidade. A decoração demonstra a posição social mais elevada, tal como a biblioteca da casa indica a paixão pelos livros de um dos seus habitantes – Edgar Linton.

O cenário que engloba ambas as habitações denota claramente os opostos comportamentais e sociais dos dois principais focos da ação. Ao longo do filme temos oportunidade de visualizar vários planos dos *moors* e da sua imensidão. Apesar destes planos serem momentos sem ação, são fundamentais, já que toda a história está embebida por aquela paisagem deslumbrante e ao mesmo tempo inóspita.

De facto, o cenário é o elemento essencial na ilusão da realidade. Porém, o cenário só por si, por muito real e perfeito que seja, necessita de ser conjugado com outros elementos fundamentais ao processo de adaptação como o plano, o movimento de câmara e a montagem.

De acordo com Luís Nogueira (2010), em *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*, é através do domínio destes elementos essenciais da linguagem cinematográfica – plano, movimento de câmara e montagem – que se pode distinguir e identificar as capacidades artísticas de um realizador. Segundo o autor, “a forma como vemos e lemos as imagens cinematográficas é, em grande medida, – e para além da cultura e rotinas visuais do espectador – o resultado das opções do realizador no que respeita à escolha e organização dos planos” (p.13).

A definição de plano não é muito simples. Arcangelo Mazzoleni (2005) define o plano como “o primeiro fragmento da linguagem cinematográfica, sendo constituído precisamente pelo conjunto de vários planos” (p. 16). A noção de plano adotada por Luís Nogueira (2010) “designa a unidade mínima da linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço fílmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições”(p. 13).

Para determinar o plano é necessário ter em conta diversos fatores, como por exemplo, a posição da câmara em relação ao objeto de filmagem, a distância real entre ambos ou o tipo de lente utilizada. De acordo com Arcangelo Mazzoleni (2005), “um termo sinónimo de plano é enquadramento” (p.16). Tendo em conta estes pormenores,

podemos distinguir alguns tipos de plano, como por exemplo o grande plano, em que a figura humana é cortada à altura dos ombros. Este plano é mais vantajoso para demonstrar emoções e aumentar o efeito dramático da cena. Como exemplo, podemos destacar a cena *I'm Heathcliff* em ambas as versões cinematográficas, em que o rosto de Catherine Earnshaw nos aparece em grande plano, de forma a aumentar a carga emocional e o dramatismo explícito no seu discurso.

No plano médio, a figura humana é cortada pela cintura, e permite ao espectador visualizar a linguagem corporal do ator e o seu envolvimento com o cenário. O plano geral mostra integralmente uma personagem bem como tudo o que está à sua volta, apresentando uma quantidade mais vasta de informação. Juntamente com o plano, o movimento de câmara é um dos elementos fundamentais da linguagem cinematográfica. A câmara é o todo, é argumento e guião, é encenação, é realização. Há movimentos e planos de câmara que podem melhorar a história. Segundo Luís Nogueira (2010), o movimento da câmara é visto como:

Uma unidade em si mesmo e funciona, frequentemente, como uma espécie de moldura para uma acção que se desenrola na sua integridade: muitos planos-sequência aproveitam-se desta lógica de unidade e totalidade autónoma do movimento de câmara para proporem pequenas narrativas com princípio, meio e fim (p.82).

O movimento de câmara veio permitir ao cinema novas possibilidades e liberdade de movimentos para os atores. Os movimentos da câmara representam um “código específico” da linguagem cinematográfica, no sentido em que este, para se concretizar, necessita exclusivamente da tecnologia cinematográfica e, como tal, não depende de outras formas de expressão, sendo exclusivo do cinema. A sua característica fundamental é não quebrar a unidade espaço-temporal da representação cinematográfica.

De acordo com Luís Nogueira (2010), “apesar da enorme diversidade morfológica que os movimentos de câmara podem assumir e das diferentes funções que podem cumprir, usualmente faz-se uma distinção fundamental entre dois tipos: a panorâmica e o *travelling*” (p.89). A panorâmica é um movimento mais simples que consiste na rotação da câmara em torno do seu eixo vertical ou horizontal, sem o deslocamento da mesma. O *travelling*, de uma forma genérica, implica a deslocação da câmara, de forma a mostrar a ação, independentemente do modo como é tecnicamente conseguida. Na sua modalidade horizontal, a câmara pode rodar até 360°, cobrindo todo o horizonte da

visão, permitindo o rastreio horizontal do espaço. Na modalidade vertical, a câmara roda sobre o seu eixo horizontal e dá a perspectiva de um espaço ou objeto entre o fundo e o topo. O *travelling* e a panorâmica tornaram-se, desde muito cedo, soluções cinematográficas recorrentes.

Em regime cinematográfico, a disposição discursiva dos elementos diegéticos configura-se por montagem, ou seja, uma justaposição de sequências narrativas espaço-temporais ao longo de um eixo orientado pela duração projetiva. A primeira função da montagem é fornecer um suplemento de sentido às imagens. A associação dos planos permite ligar situações, reunir ou separar elementos, articular numa determinada continuidade aquilo que sem a montagem seriam apenas imagens isoladas. A montagem também estabelece ligação e continuidade de espaço, tempo e sensações. Neste caso, apesar de eventualmente se captarem vários planos de determinada cena é importante manter a luz, os cenários e todas as condições existentes, para criar unidade entre a montagem e dos vários planos, de forma a conseguir uma sequência uniforme.

A montagem também tem a seu cargo a continuidade espacial e a unidade temporal, de forma a que o produto final não transmita a sensação de que houve cortes entre os planos. A montagem é por vezes associada à manipulação.

A montagem dá coerência às sensações, joga com o ritmo, o tempo de um movimento de câmara, o tom de uma frase ou da postura do ator. Estabelece também ligação com o som, fazendo com que a música ou os ruídos estejam interligados e ajustados à imagem de forma a poder construir uma unidade na percepção e para conseguir estimular sensações no espectador.

De acordo com o exposto na obra “*Compreender o cinema e as imagens*” de René Gardies (2007), outra continuidade criada pela montagem é a do raciocínio, da demonstração, do discurso:

Ao invés de estabelecer elos exteriores, formais, entre os planos para dar ao filme a forma de uma história, a montagem estabelece por vezes associações que decorrem do conteúdo das imagens, mais associações de ideias do que de momentos. Não são, aliás, tanto articulações como apresentação de elementos suscetíveis de adquirirem então uma significação diferente. A maioria das montagens paralelas tem por função relacionar o conteúdo das sequências que são assim intercaladas. Quer fazendo os espectadores perceberem o desfasamento entre esses conteúdos, quer opondo-os pura e simplesmente (p.40).

Os pontos de montagem são os momentos exatos em que os planos são cortados, ou seja, onde começam e onde acabam e quando são reunidos. Geralmente, a organização

de um filme tem como base uma localização espaço-temporal, sendo necessário sugerir ao espectador a noção do tempo que decorre, e demonstrar que este decorre de acordo com uma lógica linear.

Depreende-se então que a montagem consiste numa espécie de processo de decomposição e recomposição, ou seja, de criação do sentido geral a partir da articulação de diversos elementos particulares. Deste modo, podemos construir e reconstruir, várias vezes, significados inicialmente inesperados.

Sendo o filme narrativo a modalidade dominante da criação cinematográfica, é natural que uma das questões relacionadas com a montagem se prenda com a necessidade de contar uma história de uma forma claramente inteligível e emocionalmente envolvente. A prossecução destes objetivos deu origem à montagem de continuidade. Luís Nogueira (2010) define a montagem de continuidade da seguinte forma:

Trata-se de um conjunto de procedimentos cujo propósito fundamental é a apresentação e a construção do universo diegético (a caracterização das personagens, a causalidade dos acontecimentos e as coordenadas espaço-temporais em que estes ocorrem) de um modo tendencialmente transparente para o espectador. A forma fundamental de conseguir esse objetivo consiste no desaparecimento tão completo quanto possível dos dispositivos de representação – a câmara e o ecrã –, privilegiando uma forma tão sedutora ou intrigante quanto possível de envolver o espectador na narrativa (p.138).

Assim, o objetivo essencial deste sistema – a montagem de continuidade – é controlar o potencial disjuntivo da montagem, assegurando uma passagem suave entre planos, cenas ou sequências, seja através da escolha adequada do momento do corte seja do recurso a um qualquer efeito de transição. Este tipo de montagem dá ao filme um ritmo suave e fluido, permitindo ao espectador a ilusão da progressão contínua e clara da narrativa, proporcionando uma inteligibilidade imediata da história.

Para além da montagem de continuidade, também se pode verificar a montagem de descontinuidade, que é a diferença que existe entre uma sequência e a seguinte. As relações de descontinuidade entre dois planos que se seguem imediatamente na montagem são mais complexas devido à sua natureza diversificada. Esta descontinuidade pode realizar-se, por exemplo, através do flashback (recoo no tempo) ou da elipse (quando entre dois planos se verifica um hiato ou uma rutura visual ou sonora).

Para além da montagem e da componente visual, o som também é um elemento fundamental do cinema. Em muitos casos, podemos mesmo afirmar que os elementos

sonoros são, do ponto de vista estético e discursivo, absolutamente decisivos para assinalar o tom, a emoção, o dramatismo ou o valor das imagens. Os elementos sonoros também são um recurso muito utilizado pela montagem, quando a sobreposição ou coincidência de um som com um corte faz com que a mudança de plano se revele perceptivamente mais discreta e expressivamente mais eficaz.

Um outro elemento fundamental no cinema é a iluminação. A luz desempenha uma função essencial para favorecer os processos de reconhecimento, projeção psicológica identificação do espectador. De acordo com Arcangelo Mazzoleni (2005), “a iluminação pode ser de contraste, produzida por uma luz *dura* e directa, ou difusa, com uma luz *suave* e plana” (p.60).

4.3. Catherine Earnshaw: A personagem na obra literária e nas duas versões cinematográficas

O processo de adaptação pode efetuar-se utilizando os mais diversos critérios, podendo o realizador assumir uma posição de “tradutor” da obra de um autor consagrado ou assumir-se, ele próprio, como “autor”, criando uma obra autónoma. George Bluestone (2003), na obra *Novels into Film*, considera “the novel viewed as raw material”, sugerindo que na maioria dos casos, as adaptações não se fazem a partir do romance, mas sim da paráfrase que determinado realizador faz desse romance.

Porém, quando um realizador é demasiado minucioso em todos os pormenores do romance que está a adaptar, pode considerar-se que está a destruir o significado e o “espírito” da obra, centrando-se mais na exatidão e pormenorização dos detalhes do que na contextualização e transposição da essência da história.

No que concerne às personagens, existem alguns pontos fulcrais a ter em conta, desde todo o estudo de personalidade e caracterização, à escolha do ator que vai desempenhar determinado papel, pois os traços físicos semelhantes podem ser benéficos para uma boa caracterização e ilusão visual, no sentido de criar maior proximidade entre o desempenho do ator e a personagem descrita na obra literária.

O guarda-roupa e a caracterização das personagens, para além de servirem de elemento substitutivo de parte da descrição do texto literário, assumem grande importância em qualquer filme, pois transportam em si mais do que a simples função de embelezamento físico. Vêm-se conotados de valores sociais, políticos, estéticos e simbólicos. O ato de envergar determinada indumentária leva a que a atriz envergue todas as conotações nela implícitas.

Numa tentativa de analisar de forma mais pormenorizada as diferenças entre a obra literária em estudo e as suas adaptações cinematográficas, iremos debruçar-nos sobre a caracterização, nas suas várias vertentes, da personagem Catherine Earnshaw, no momento chave de toda a obra, que por sua vez também poderá ser tido como o momento em que a personagem assume a sua verdadeira identidade. O momento em que Catherine, durante a sua conversa com Nelly, assume que é Heathcliff representa um ponto de viragem no romance. Esta cena, em termos de representação, de carga emocional, comportamental e discursiva, é um exemplo interessante e representativo da dificuldade da adaptação e posterior comparação entre literatura e cinema.

Ao longo de todo o romance, Catherine é-nos descrita como temperamental, teatral, faladora, selvagem, arrogante, um pouco infantil e egoísta. À medida que cresce e se consciencializa da sua realidade e da realidade daqueles que a rodeiam, Catherine assume uma postura diferente e os valores da criança que queria ser livre e selvagem juntamente com o seu amigo Heathcliff, transformam-se na determinação de alcançar a ascensão social, como possibilidade redentora de um melhor futuro para si e para o seu amigo de infância. Contudo, esta intenção e este desejo não são aceites nem compreendidos pelos mais próximos, em especial por Heathcliff.

No romance, a cena que nos propomos analisar passa-se na cozinha, onde se encontra Nelly a adormecer Hareton. Heathcliff estava meio escondido e Nelly achava que este também já tinha ido dormir. No texto literário, os momentos que antecedem a cena em análise são descritos da seguinte forma:

She entered and approached the hearth. (...) The expression of her face seemed disturbed and anxious. (...) There followed another long pause, during which I perceived a drop or two trickle from Catherine's cheek to the flags. (...) "Oh dear!" she cried at last. "I'm very unhappy!". "(...) it worries me, and I must let it out! I want to know what I should do"(Brontë,1994, p.76-77).

Após esta breve descrição do seu estado físico e psicológico, Catherine conta a Nelly o seu segredo e o motivo pelo qual está naquele estado. Seguem-se uma série de questões que Nelly coloca a Catherine na tentativa de a ajudar a compreender os seus sentimentos e se tomou a atitude mais correta e justa ao aceitar o pedido de casamento de Edgar.

As dúvidas e os sentimentos de Catherine vão sendo revelados ao longo da sua conversa com Nelly entre lágrimas e algumas pausas. Em determinado momento da conversa, o discurso de Catherine torna-se um pouco irracional:

"This is nothing", cried she: "I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights; were I woke sobbing for joy. That will do explain my secret, as well as the other. I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire" (Brontë,1994, p.80).

Estas foram as últimas palavras que Heathcliff ouviu antes de desaparecer. Nos momentos seguintes, Nelly questiona Catherine sobre os motivos que a levaram a aceitar o pedido de casamento de Edgar: se porque gosta realmente dele ou se apenas está interessada no dinheiro e na posição social dele. Contudo, Catherine insiste que apenas aceitou o pedido para ajudar Heathcliff, pois tudo o que ele sofreu ela também sofreu com ele.

O culminar desta conversa acontece com a confissão mais inesperada de Catherine, em que ela assume verbalmente a verdadeira essência do seu ser:

My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it; I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I'm Heathcliff! He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I'm always a pleasure to myself, but as my own being (Brontë, 1994, p.81).

Após esta declaração de Catherine, depreendemos que psicologicamente ela vive um dilema entre o amor e o dinheiro que lhe permitirá uma posição social mais elevada. Catherine ama Heathcliff e sabe que é como ele e que a presença dele é essencial para o seu bem-estar e a sua felicidade; contudo, ilude-se, simultaneamente, como o luxo de Thrushcross Grange e com a delicadeza de Edgar. Catherine acredita realmente que o seu casamento com Edgar lhe vai permitir ajudar Heathcliff, tornando-o independente de Hindley que o humilha e maltrata. Catherine vê o seu casamento com Edgar como uma redenção e libertação para ela e para Heathcliff, e acredita que este último irá aceitar a sua decisão e manter-se junto dela, mesmo após o seu casamento com Edgar.

Perante o exposto, percebe-se que esta indecisão a perturba e a afeta emocionalmente, tornando o seu discurso por vezes incongruente e até um pouco infantil nas respostas que dá a Nelly quando esta a questiona sobre os motivos pelos quais pretende casar com Edgar. No seu discurso predominam as pausas, demonstrando e acentuando as suas incertezas e indecisão. Utiliza frases curtas nas respostas que dá a Nelly e utiliza algumas comparações para exprimir o que sente por Edgar e por Heathcliff, como se pode observar na citação acima. Catherine demonstra um comportamento infantil e egoísta pois não percebe que a sua escolha, para além de a afetar a ela, também irá afetar os que a rodeiam. A sensação que este discurso causa no leitor é a de que Catherine, ao contar o seu segredo a Nelly, pretendia a aprovação daquela para a atitude irracional que estava prestes a tomar. É como se Catherine soubesse que estava a cometer um erro, mas como não via alternativa, pretendia que alguém da sua confiança

aprovasse, compreendesse e aceitasse tal erro, na tentativa de o transformar em algo benéfico para todos os envolvidos.

Em termos físicos, os aspetos notórios que Catherine apresenta ao longo da sua conversa com Nelly são o ar triste e melancólico e o facto de chorar por diversas vezes. Uma vez que era tarde, e no momento anterior à conversa havia sido mencionado que Catherine estava já no seu quarto, podemos deduzir que esta já estava deitada, mas como o pedido de casamento de Edgar a perturbava, não conseguiria dormir e resolveu ir até à cozinha para partilhar o seu segredo com Nelly.

Após a análise da personagem Catherine Earnshaw no texto literário, iremos analisar a mesma cena nas duas adaptações cinematográficas – a de William Wyler (1939) e a de Peter Kominsky (1992). Como já anteriormente foi referido, um filme dificilmente será o espelho fiel de um texto. Contudo, o trabalho de interpretação do texto, de adaptação, de caracterização e cénico pode ser efetuado com maior ou menor sucesso, o que irá causar uma identificação ou afastamento da obra literária que deu origem ao filme.

A global ambiguidade que percorre o romance *Wuthering Heights* passa para o filme de Wyler de uma forma *sui generis*, pois, embora estando lá, está doseada de forma a não infringir orientações significativas preponderantes da sociedade da época (final dos anos 30). Embora Catherine demonstre incongruências, irracionalidade e loucura, no seu discurso parece existir um certo moralismo e auto controle.

Na cena em estudo, Catherine chega à cozinha feliz, a chamar por Nelly. Está com um belo vestido, bem arranjada e penteada, o espaço é bem iluminado. Após contar a Nelly que Edgar a pediu em casamento, esta questionou-a sobre os seus sentimentos por ele. As respostas de Catherine foram bastante vagas, quase *clichés* sobre o amor, e à medida que Nelly faz mais perguntas, o entusiasmo de Catherine esmorece e o seu rosto torna-se mais sério e a alegria e o entusiasmo inicial acaba por se desvanecer. Em comparação com o texto literário, as questões de Nelly, na versão cinematográfica, são mais simples e direccionadas para Heathcliff e para compreender o que Catherine sente realmente por Edgar, enquanto as respostas de Catherine concentram apenas uma pequena parte do texto original.

No momento em que Catherine se assume como Heathcliff, o teor do seu discurso é diferente do texto literário. No texto literário era transmitida a ideia de que o amor de ambos era algo eterno, que ultrapassava tudo e todos, apesar de ser um sentimento que não poderia ser vivido naquele momento. Na versão de Wyler, a declaração de

Catherine é complacente e solidária com o sofrimento de Heathcliff, sendo menos arrebatadora e apaixonada.



“I am Heathcliff. Everything he’s suffered, I’ve suffered.”

De acordo com o que podemos ver na imagem, que retrata o momento exato em que Catherine se assume como Heathcliff, o cenário é um pouco diferente daquilo que idealizamos no romance. Catherine está em pé, junto das janelas, o que nos permite ver que estava a chover torrencialmente. Este distanciamento físico de Catherine e Nelly não nos transmite a mesma ideia de intimidade e confiança que o texto literário transmite. No momento em que Catherine se assume como sendo Heathcliff, um clarão de relâmpago preenche as janelas e ilumina o fundo do grande plano do rosto de Catherine. É como se aquela declaração desencadeasse uma reação de revolta da natureza. Em simultâneo com o clarão do relâmpago, ouvimos o som do trovão e a música de fundo torna-se mais forte e trágica, de forma a adensar a carga emocional e o dramatismo da cena.

Psicologicamente, Catherine está agitada, o seu discurso é emotivo e teatral. Porém, a sua atitude e estado de espírito estão muito distanciados daquilo que nos é descrito no romance.

Fisicamente, as diferenças também são notórias, pois Catherine apresenta um ar mais socializado e refinado, patente no vestido que usa, no penteado e mesmo na forma como se movimenta e interage ao longo da cena. As emoções são trabalhadas e suavizadas, transformando o momento mais dramático e hermético do romance numa cena mais pequena e com menor relevância que a cena apresentada no texto literário.

Ao contrário da versão de Wyler, a adaptação realizada por Kominsky apresenta-nos a história completa, que inclui a segunda geração das famílias Earnshaw e Linton, o que

nos permite uma visão global da transposição da obra literária para a sua versão cinematográfica.

Na versão de Kominsky, os momentos que antecedem a cena *“I’m Heathcliff”* são muito semelhantes ao romance. Era noite, Nelly estava na cozinha a adormecer Hareton e vê um vulto que pensava ser um fantasma. Era Catherine, em camisa de noite, que, sorridente, lhe queria confidenciar um segredo. Estão ambas sentadas à mesa, uma de cada lado. Cathy está visivelmente feliz e simultaneamente um pouco nervosa por contar a Nelly que Edgar a pediu em casamento. O ambiente escuro, apenas com a luz da lareira de fundo e a proximidade e interação de Nelly e Catherine denotam um ambiente de intimidade e confiança.

As questões de Nelly e as respostas de Catherine seguem de forma semelhante a estrutura e sequência do romance, e Catherine mantém-se sempre com um ar alegre, respondendo de forma ponderada e cautelosa.



“He’s like the eternal rocks beneath. (...) I am Heathcliff.”

No momento em que Catherine se assume como Heathcliff, o seu discurso, apesar de seguir o romance, não consegue atingir a mesma envolvimento emocional. É um discurso sentido, pausado, é quase um sussurro quando ela diz que é Heathcliff, não conseguindo ser totalmente convincente. O grande plano do rosto de Catherine transmite proximidade e algum dramatismo. O enquadramento do rosto com o fundo de escuridão da cozinha, cria a percepção no espectador de que não existe mais nada para além daquele sentimento.

Estamos perante uma Catherine com uma aparência mais jovem, e com um aspeto mais desalinhado, de acordo com o descrito no romance de Emily Brönte. Contudo, no que diz respeito às características discursivas e psicológicas, é-nos apresentada uma Catherine pouco convincente, que não consegue transmitir a força da personalidade e da

irreverência da Catherine do romance. Nesta cena, é visível uma Catherine emocionada, mas pouco apaixonada, em que a indecisão interior que a personagem vive não é clara. Nota-se uma certa frieza e distanciamento na interpretação da cena e, por isso, a declaração não consegue ser totalmente convincente.

Para sistematizar as diferenças entre o texto literário e as duas adaptações cinematográficas, note-se o seguinte quadro comparativo:

Wuthering Heights (1847)	Adaptações cinematográficas	Wuthering Heights (1939)	Wuthering Heights (1992)
	Duração da cena	3,21 minutos	5,2 minutos
Finais do século XVIII	Contexto temporal	Século XIX	Início do século XX
Cozinha	Local	Cozinha	Cozinha
Noite	Altura do dia/ condições meteorológicas	Chuva forte a bater na janela. Trovoada e relâmpagos	Chuva forte, trovoada e relâmpagos.
	Características das personagens		
Jovem, com cabelos e olhos escuros. Infantil e egoísta.	Catherine	Aparentemente na casa dos 30 anos, delicada e com uma aparência cuidada.	Aparentemente na casa dos 20 anos, e com uma aparência mais desalinhada.
Era um pouco mais velha, e sensata.	Nelly	Com aspeto mais velho. Figura materna.	Com aspeto mais jovem. Conselheira e confidente.

Perante esta pequena análise do momento exato em que Catherine diz *“I’m Heathcliff”* nas duas versões cinematográficas em estudo, podemos verificar que, apesar de retratarem o mesmo romance, são adaptações muito distintas, e que é de todo impossível dizer que uma adaptação é melhor ou pior que a outra.

A forma como cada um de nós interpreta um romance é, de facto, única; daí que a mesma obra literária possa ter inúmeras interpretações. Cada uma dessas interpretações terá elementos textuais, elementos sonoros, elementos simbólicos e elementos visuais distintos, mas o âmago dessa mesma obra literária deverá estar presente, caso contrário, não estaremos perante uma adaptação.

De acordo com Deborah Cartmell (2000), na obra *Classics in Film and Fiction*, “Adaptations of classics can reveal as much about the concerns of their own time as they can about those of the original text” (p.4). É a partir desta ideia que podemos encontrar, na minha opinião, o fator principal de diferenciação entre estas duas adaptações cinematográficas. Cada uma delas contém aspetos linguísticos e sociais característicos da época em que foi realizada. O espaçamento temporal que existe entre estas duas adaptações permitiu uma evolução económico-social, tecnológica, de valores morais e de mentalidade. Todos estes fatores levam a que se conclua que não existe um meio de comparação entre várias adaptações da mesma obra porque elas são também um reflexo da época em que foram filmadas.

5. Conclusão

Embora longe de esgotadas as múltiplas possibilidades de análise suscitadas pela problemática da adaptação, e na consciência da complexidade da obra em estudo, é fundamental, no âmbito desta dissertação, formular algumas conclusões quanto ao processo intersemiótico, em que os signos verbais são interpretados por meio de sistemas de signos não-verbais.

Na semiótica de Peirce, de origens mais lógicas do que linguísticas, a noção de signo contempla o contínuo da representação, a partir do qual percebemos e compreendemos o mundo. Efetivamente, um signo é um “signo” apenas quando “exprime ideias” e suscita no espírito daquele que o recebe uma atitude interpretativa. Um signo pode ser um som, uma imagem, uma palavra ou um gesto.

Como se verificou na análise das adaptações em estudo, na transposição semiótica não é apenas o código linguístico que varia, mas a própria natureza dos sinais utilizados. Ao adaptar um romance para cinema, verifica-se que uma mensagem expressa originariamente em signos linguísticos é convertida numa outra mensagem constituída por imagens audiovisuais. Conclui-se assim que, da mesma forma que um romance surge em concordância com o contexto social, político e cultural da época em que se insere, o mesmo se verifica com as duas adaptações analisadas. Quando se estudam os aspetos visuais de uma adaptação, também devemos considerar as circunstâncias sociais em que essa adaptação foi criada, bem como os objetivos da mesma para assim compreender melhor o resultado final.

Conclui-se ainda que adaptação da literatura ao cinema implica algo mais do que é procurado na representatividade do texto original. Aspetos como a montagem, a câmara, a luz e o som são fulcrais para reconstituir os detalhes dos cenários, dos traços de personalidade das personagens e aumentar ou diminuir a ênfase de determinados momentos da história.

A reflexão em torno da relação entre práticas artísticas diferentes, como é o caso da literatura e do cinema, é todavia uma reflexão que não se consegue concluir de forma categórica na análise ao jogo de influências existentes entre ambas. Embora esse seja o ponto de partida e de chegada, há que ter em conta que essa relação é muito mais profunda e que assenta na partilha e interação de códigos e estruturas narrativas.

Uma vez tecidas algumas considerações sobre a natureza do texto literário e do texto fílmico, bem como da problemática da adaptação em termos gerais, pretendi, com este

trabalho, refletir sobre as duas adaptações cinematográficas de *Wuthering Heights* - a de William Wyler de 1939 e a de Peter Kominsky de 1992, estudando a vertente feminina, centralizando-me na personagem Catherine Earnshaw. Se no texto original, temos um retrato da condição feminina da época em que a obra se insere, na adaptação mais antiga nota-se uma grande preocupação na transposição desses mesmos detalhes, como é o caso da fragilidade feminina (mesmo que esta seja apenas aparente ou até fingida com o intuito de chamar a atenção, como Catherine fazia frequentemente), ou simplesmente através do dilema de aceitar, ou não, um casamento que poderia permitir a ascensão social. Na versão de Wyler verificam-se ainda dois detalhes que podemos considerar representativos da sociedade da época. Em primeiro, quando assistimos à cena do baile em casa dos Linton, que poderá ter tido o intuito de representar uma das possibilidades preferenciais de divertimento e convívio da sociedade da época. O segundo aspeto que também é incluído na versão cinematográfica e que no texto original não é assinalado com destaque, é o casamento de Edgar e Catherine, com a imagem dos noivos a sair da igreja, talvez numa tentativa de reforçar a importância da oficialização da união entre um homem e uma mulher naquela época.

Na versão de Kominsky assistimos aos mesmos dilemas vividos pelas mulheres retratadas no texto literário e, que, também são um espelho da época em que o romance se insere, como é o caso da subjugação e da dependência feminina à vontade masculina, a questão do casamento e da ascensão social, ou a questão das heranças. Porém, verifica-se que todos estes aspetos são abordados em maior concordância com o retratado no texto literário, não tendo o realizador acrescentado cenas com o intuito de embelezar ou representar de forma mais credível a época em que a história se passa.

No estudo detalhado da cena "*I'm Heathcliff*", protagonizada pela personagem Catherine Earnshaw, teve como objetivo principal a tentativa de equacionar o grau de aproximação ou de desvio de cada texto fílmico em relação ao texto literário em que se baseou.

Considero, assim, que ambas as adaptações selecionadas para análise nesta dissertação, apesar de muito diferentes e de fazerem parte de contextos histórico-sociais distintos, são brilhantes, cada uma à sua maneira. Contudo, o texto literário apresenta não só um romantismo poético, como também um realismo violento e perturbador. Possui uma estrutura complexa e as suas personagens revelam um carácter profundo e forte, que nenhuma das adaptações conseguiu alcançar plenamente.

Sem dúvida que prefiro o livro que, sem imagens, continua a ter a magia que nos prende à leitura, apela à imaginação e nos faz sonhar, possibilitando inúmeras adaptações na nossa mente à medida que se vai lendo e relendo.

6. Bibliografia

1 - Fontes Primárias

BRONTË, E. (1847). *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin Popular Classics, 1994.

BRONTË, E. (1965). *O Monte dos Vendavais*. Trad. Maria Franco e Cabral do Nascimento. Lisboa: Relógio D' Água Editores.

2 – Fontes Secundárias

ALLEN, W. (1985). *O Romance Inglês*. Trad. Carlos Alberto Secca. Lisboa: Ulisseia.

ALLOTT, K. e ALLOTT, M. (1956). *Victorian Prose 1830-1880*. Middlesex: Penguin Books.

ALLOTT, M. (1995). *The Brontes: The Critical Heritage*. London: Routledge.

BALDRY, A. e THIBAUT, A. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. London: Equinox.

BANKS, J. (1981). *Victorian Values – Secularism and the Size of Families*. London: Routledge & Kegan Paul.

BASSNETT, S. (2003). *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma Disciplina*. Trad. Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BATAILLE, G. (1998). *A Literatura e o Mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Vega.

BENTLEY, P. (1970). *The Brontes and their World*. London: Thames and Hudson.

BESSE, M. (2001). *Percursos no Feminino*. Lisboa: Ulmeiro.

BLUESTONE, G. (2003). *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

CARTER, R. e McRAE, J. (1997). *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London and New York: Routledge.

CARTMELL, D. et al (2000). *Classics in Film and Fiction*. London: Pluto Press.

CAFE, W. (1977). *The American Women*. London: Oxford University.

CHITHAM, E. (1993). *A Life of Emily Bronte*. Oxford: Blackwell.

- DUCROT, O. e TODOROV, T. (1996). *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Dom Quixote.
- ECO, U. (1981). *Cinema e Literatura – A Estrutura do Enredo*, in *A Definição de Arte*. Trad. José Ferreira. Coleção Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70.
- EVANS, B. (1982). *Everyman's companion to the Brontes*. London: J. M. Dent.
- EVANS, I. (1980). *História da Literatura Inglesa*. Trad. A. Nogueira Santos. Lisboa: Edições 70.
- FORSTER, E. (1960). *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold.
- FOWLER, A. (1989). *A History of English Literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- FRANCASTEL, P. (1998). *A Imagem, a Visão e a Imaginação: Objecto Fílmico e Objecto Plástico*. Trad. Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70.
- FULLER, M. (1998). *Woman in the Nineteenth Century: an Authoritive Text, Backgrounds, Criticism*. Ed. Larry J, Reynolds. New York: W. W. Norton.
- GARDIES, R. (2007). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- GARRONI, E. (1980). *Projecto de Semiótica*. Trad. A. J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70.
- GASKELL, E. (1981). *The Life of Charlotte Bronte*. Harmondsworth: Penguin Books.
- GILBERT, S. e GAUBER, S. (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GREGOR, I. (ed.). (1970). *The Brontes: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- GUIRAUD, P. (1978). *A Semiologia*. Lisboa: Presença.
- HERNÁNDEZ LES, J. (2003). *Cinema e Literatura: A Metáfora Visual*. Trad. Ângelo Peres e Isolino de Sousa. Porto: Campo das Letras.
- HOEVELER, D. (1998). *Gothic Feminism: The Professionalization of gender from Charlotte Smith to the Bröntes*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- HOLBROOK, D. (1989). *Images of Woman in Literature*. New York: University Press.
- HOMANS, M. (1980). *Women Writers and Poetic Identity*. Princeton: University Press.
- HOMANS, M. (1986). *Bearing the World*, Chicago: University Press.

- JAKOBSON, R. (1989). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix.
- JOLY, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2007.
- KRESS, G. e LEEUWEN, V. (2001). *Multimodal Discourse : The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- KRISTEVA, J. (1977). *Semiótica do Romance*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia.
- LADMIRAL, J. (1979). *Taduzir: Teoremas para a Tradução*. Trad. Cascais Franco. Mem Martins: Publicações Europa América.
- LADRIÈRE, J. (1977). *A Articulação do Sentido*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.
- LAVRADOR, F. (1984). *Estudos de Semiótica Fílmica: Introdução Geral e Prolegómenos*. Porto: Afrontamento.
- LÖWY, M. e SAYRE, R. (1997). *Revolta e Melancolia – O Romantismo Contra a Corrente da Modernidade*. Trad. Miguel Serras Pereira. Venda Nova: Bertrand Editora.
- MARNER, T. (1980). *A Realização Cinematográfica*. Trad. Manuel Costa e Silva. Lisboa: Edições 70.
- MAZZOLENI, A. (2005). *O ABC da Linguagem Cinematográfica*. Trad. Isabel Remelgado. Avanca: Cine-Clube de Avanca.
- McFARLANE, B. (1996). *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- MYERS, S. (1992). *The Bluestocking Circle – Women, Friendship, and the Life of the Mind in Eighteenth-century England*. Oxford: Clarendon Press.
- NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- NIDA, E. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- PEIRCE, C. (2005). *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- POOVEY, M. (1984). *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago: University Press.
- SAUSSURE, F. (1977). *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: D. Quixote.
- SARAIVA, J. (1988). *História Concisa de Portugal*. Mem-Martins: Europa-América.

SENA, J. (1989). *A Literatura Inglesa - Ensaio de Interpretação e de História*. Lisboa: Cotovia.

SILVA, V. (1982). *Teoria da Literatura*. Volume 1, 4ª edição. Coimbra: Livraria Almedina.

SOUSA, S. (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Receção Literária no Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

STAM, R. (2005). *Film and Theory: An Anthology*. Malden: Blackwell.

STAM, R. (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing.

STAM, R. (2008). *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell.

STEINER, G. (2002). *Depois de Babel – Aspectos de Linguagem e Tradução*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

WARD, A. (1959). *História da Literatura Inglesa*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Estúdios Cor.

WINIFRITH, T. (1973). *The Brontes and their Background*. London: MacMillan.

WOLLSTONECRAFT, M. (1992). *A Vindication of the Rights of Women*. Harmondsworth: Penguin Books.

3 - Fontes da Internet

CHANDLER, Daniel. *Semiotics for Beginners*. [http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html], acedido em 29 de Outubro de 2010.

FIDALGO, A. e GRADIM, A. (2004). *Manual de Semiótica*. Universidade da Beira Interior. [http://www.bocc.uff.br/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2005.pdf], acedido em 29 de Outubro 2010.

NOGUEIRA, L. (2010). *Manuais de Cinema III – Planificação e Montagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf], acedido em 2 de Novembro de 2011.

Overview of Emily Brontë; Brooklyn College [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/index.html], acedido em 3 Dezembro 2010.

4 – Filmografia

KOSMINSKY, P. (1992). *Wuthering Heights*.

WYLER, W. (1939). *Wuthering Heights*.